المركز القومى للترجمة



برندا مارشال

تعليم ما بعد الحداثة

المتخيل والنظرية

ترجمة وتقديم: السيد إمام



1424



فى هذا الكتاب تطرح المؤلفة العديد من القضايا والأسئلة حول مفهوم "ما بعد الحداثة"، وتشير إلى استحالة الوصول إلى تعريفات قاطعة محددة للمفهوم مستشهدة فى ذلك بالجهود التى بذلها مفكرون وباحثون من أمثال فورستر، وهتشيون، وجيمسون، وليوتار، وماكفرى، وروس، وسبانوس، وآخرون. إن ما يمكن العثور عليه عند هؤلاء، فيما ترى، مجرد لحظات تلتقى عندها تعريفاتهم صدفةً أو عبر التماس.

وإحدى نتائج النظر إلى ما تطلق عليه المؤلفة "لحظة ما بعد الحداثة" باعتبارها وعيًا بالوجود ضمن طريقة للتفكير، هى الاعتراف بأن مثل هذا الوعى ينكر على الذات طمأنينة تحديد مصطلحات هذه اللحظة تحديدًا قاطعًا. إن "لحظة ما بعد الحداثة"، فيما ترى، لحظةُ وعيٍ بكوننا نعملُ من داخلِ لغة، وفى إطار تاريخى واجتماعى وثقافى محدد، بمعنى أن نكونَ علًى معرفة بأننا نعمل وفق إطارٍ خاص، أو أنموذج للفكر حتى ولو لم يكن بإمكاننا أن نحدد بشكلٍ نهائي الكيفية التى يعمل بها هذا الأنموذج. إن بإمكاننا تحديد الأنموذج الذى عاش فيه البشرُ فى الماضى، فقط من منظور تخييلى، ناء، ومنفصل. ليس هناك فى الماضى شىء اسمه الموضوعية. إن كًل تعريفاتنا وأشكال فهمنا لكل ما سبقنا يتعين مروره عبر وجودنا التاريخى والاجتماعى والثقافى، وأيضًا، من خلال لغتنا.

لوحة الغلاف: بول كيلى

تصميم الغلاف: عبد الحكيم صالح

تعليم ما بعد الحداثة
المتخيل والنظرية

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1424
- تعليم ما بعد الحداثة : المتخيل والنظرية
- برندا مارشال
- السيد إمام
- الطبعة الأولى 2010

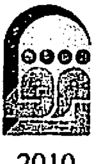
هذه ترجمة كتاب:
Teaching The Postmodern
Fiction and Theory
Edited by Brenda Marshall

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St. Opera House، El Gezira، Cairo
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

تعليم ما بعد الحداثة
المتخيل والنظرية

تـألـيـف : برنـدا مارشـال

ترجمة وتقديم : السـيد إمـام



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مارشال ؛ برندا

تعليم ما بعد الحداثة المتخيل والنظرية/ تـأليف : برنـدا مارشـال،

ترجمة وتقديم: السيد إمام

ط ١ – القاهرة : المركز القومي للترجمة ، 2010

٢٨٨ ص ، ٢٤ سم

١ – الحداثة (أدب)

(أ) مارشال ، برندا (تأليف)

(ب) إمام، السيد (مترجم ومقدم)

(جـ) العنوان ٨٠٩,٩١١٢

رقم الإيداع ٢٤٧٠٦ / ٢٠٠٩

الترقيم الدولى: I.S.B.N 978 - 977- 479 - 803- 0

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

مقدمة المترجم

تطرح المؤلفة فى كتابها "تعليم ما بعد الحداثة: المُتخيَّل والنظرية" العديد من القضايا، والأسئلة حول مفهوم "ما بعد الحداثة"، وتشير إلى استحالة الوصول إلى تعريفات قاطعة محددة للمفهوم، مستشهدة - فى ذلك - بالجهود التى بذلها مفكرون وباحثون من أمثال: فورستر، وهتشيون، وجيمسون، وليوتار، وماكفرى، وروس، وسبانوس، وغيرهم.إن ما يمكن العثور عليه عند هؤلاء، فيما ترى، محض لحظات تلتقى عندها تعريفاتهم صدفةً، أو عبر التماس.

إحدى نتائج النظر إلى ما تطلق عليه المؤلفة "لحظة ما بعد الحداثة" - باعتبارها وعيا بالوجود ضمن طريقة للتفكير - هو الاعتراف بأن مثل هذا الوعى ينكر على الذات طمأنينة تحديد مصطلحات هذه اللحظة تحديدا قاطعا. إن "لحظة ما بعد الحداثة"، فيما ترى، لحظةُ وعى بكوننا نعملُ من داخلِ لغةٍ، وفى إطار تاريخى واجتماعى، وثقافى محدد، بمعنى أن نكون على معرفةٍ بأننا نعمل وفق إطارٍ خاص، أو أنموذج للفكر، حتى ولو لم يكن بإمكاننا أن نحدد - بشكل نهائى - الكيفية التى يعمل بها هذا الأنموذج. إن بإمكاننا تحديد الأنموذج الذى عاش فيه البشرُ فى الماضى، فقط من منظور تخييلى، ناءٍ، ومنفصل. ليس هناك فى الماضى شيء اسمه الموضوعية. إن كل تعريفاتنا وأشكال فهمنا لكل ما سبقنا يتعين مرورها عبروجودنا التاريخى، والاجتماعى، والثقافى، وأيضا، من خلال لغتنا. إن كل هذه الأشياء تسبقنا وتسهم فى تشكيلنا (فوكو: 1965). ولا يعنى هذا، بحال من الأحوال، أننا مصابون بالعجز أو الشلل، وإنما يعنى تخلّينا عن ترف الحقائق المطلقة. إن كل ما نستطيع أن نفعله هو أن "نحوم" حول هذه اللحظة الهاربة، دون أدنى أمل فى الإمساك بها.

من هذا المنطلق، تشرع برندا مارشال فى طرح العديد من الأسئلة: هل كل النظريات التى تسمى نفسها ما بعد حداثية، هى ما بعد حداثية بالفعل؟ ما العلاقة بين"ما بعد البنيوية" و "ما بعد الحداثة"؟ هل يعنيان نفس الشيء؟ هل ثمة علاقة بين فكرة "ما بعد الحداثة" والنظريات النسوية؟ ما كنه هذه العلاقة؟ ما الذى يجمع بين الكتابات الأفرو- أمريكية وما بعد الحداثة؟

وتحدد مارشال الهدف من كتابها فى مقدمتها بالقول: إن الهدف من الكتاب هو تقديم بعض الاهتمامات المشتركة، التى تجمع منظرين (غالبا ما بعد حداثيين) وكُتّابا للسرد التخييلى يعملون داخل "لحظة ما بعد الحداثة"، اهتمامات ينصب بعضها تحديدا على اللغة، أى على الكيفية التى نشكِّل بها اللغة ونتشكل بها، على طاقة التأويل (مَنْ الذى يتحكم فى المعنى)، وعلى الاختلاف، عوضا عن الهوية. على سبيل المثال، النظر إلى البشر والمجتمعات كمواقع للاختلاف بدلاً من النظر إليهم كمراكز للمعرفة الخالصة والحقائق المطلقة. إن حقيقة أن عددا من الفنانين (كُتّاب السرد التخييلى تحديدا) والمنظرين يجتمعون فى فضاء خطابى تثار فيه مثل هذه الاهتمامات، يمثل، من وجهة نظرها، إشارةً للحظة ما بعد الحداثة.

فى الفصل الأول تقدم برندا قصة إيتالو كالفينو "علامة فى الفضاء" A Sign in Space؛ لكى تطلع القارئ على لغة البنيوية التى ترى أن التعرف عليها يجعل من أسئلة ما بعد البنيوية أمرا ممكنا.

وفى الفصل الثانى، تقدم نقدًا لفكرة التمثيل representation من خلال رواية "فو" Foe لــ ج. م. كوتزى J. M. Cootzee، ومقالات جاك دريدا "البنية، العلامة، واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية" Structure, Sign, and Play in The Discourse of The Human Sciences، و "الاختلاف" Difference. ويمثل هذا انتقالاً من الإغلاق البنيوى للعلامة (الدال بوصفه الشيء الذى يمثل المدلول) إلى التفكيك ما بعد البنيوى للعلامة، الذى يصبح فيه مدلول كل دال، دالاً فى سلسلة لا نهائية من التدليل.

ويقدم الفصل الثالث نقدا لفكرة "الذاتية" subjectivity، ويُخصِّص الجزء الأول من هذا الفصل لإلقاء نظرة عامة على مفهوم الذات بوصفها مركبًا محددا تاريخيا. أما الجزء الثانى فيخصص لقراءة تقوم بها المؤلفة لمقال ميشيل فوكو "الذات والسلطة"The Subject and Power، ورواية "فرايداي" Friday لميشيل تورنييه، لكى تقدم، من بين أشياء أخرى، العلاقة بين فكرة الذاتية وفكرة السلطة.

وفى الفصل الرابع، تستخدم مقالة رولان بارت "من العمل إلى النص" From Work to Text وروايات "فو" Foe وروبنسون كروزو، و" فرايداي" Friday محكا لمناقشة فكرة التناص (أوالتفاعل النصي) intertextuality .

ويقدم الفصل الخامس الأدوات النظرية للوصول إلى المناقشة الحاسمة للتاريخ داخل "لحظة ما بعد الحداثة"، ويتم إلقاء الضوء على ما تسميه المؤلفة "الذاكرة المضادة" counter-memory فى روايات ثلاث هى: كاسندرا Cassendra لكرستا وولف، و"الكلمات الأخيرة الشهيرة Last Famous Words لـ تيموثى فندلى، و" أطفال منتصف الليل" Midnight's Children لسلمان رشدى، والتى يُعَدُّ كل منها نموذجا للميتارواية التأريخية. هذا فضلاً عن مقالة ميشيل فوكو "نيتشه، الجينالوجيا، التاريخ" Nietzsche, Genealogy, History.

مقدمة المؤلفة

الاختلاف

التأريخ جينالوجيا

موريسون السياق

كرستيفا التفكيكية

البنيوية التاريخ

اللغة وولف

بارت

الذاكرة المضادة التاريخ

الميتارواية اللغة

كارتر الأيديولوجيا

باروديا اللعب

دى لوريتيس التناص

موقع الذات دريدا

التاريخ فوكو

النسوية

اللغة

رشدي الماركسية

المراجعة النقدية

مابعد البنيوية

النص العمل هتشيون

كويتزي اللغة

ألتوسير الميتارواية التاريخية

إنها (الأسماء والمصطلحات) تتضارب وتختلط بغير نظام، على نحو يثير الحيرة، تتدافع بالمناكب فى غضب، تنظر إلى بعضها البعض فى ارتياب. تضحك. تبحث عن الباب. ليس ثمة باب. إنها ليست بالخارج كما أنها ليست بالداخل أيضاً. تتصافح بالأيدى أحياناً فى نوبة اعتراف، ثم تشرع بعد ذلك فى التصادم والعراك. لكل منها تعريف، ويستعصى كل منها على أى تعريف، ويُعَرِّف كل منها الآخر. كل منها يمثل عقدة فى شبكةٍ متعددة الأبعاد، شبكة ذات عقد لا تحصى، ومن كل عقدة تمتد خيوطٌ تشتبك مع خيوطٍ لعقد أخرى ولا تشكل نسيجاً واحداً أبداً. ليس ثمة صور متماسكة؛ لأن كل صورة هى جزءٌ من الشبكة، وليس ثمة موقع يمكن لنا أن نخطو منه للوراء لإلقاء نظرة. لا أحد يجلس على الطرف الآخر من رافعة أرشميدس. ليس هذا هيولياً، وليس فوضى كذلك أو أنتروبيا، على الرغم من كونه هيولياً وفوضوياً وأنتروبياً. يوجد هنا معنى، ولكنه ليس معنىً آمناً بمنأى عن الخطر. المعنى هنا محدود، وموضعى، ومشروط، ونقدى على الدوام.نقد ذاتى. هذا هو المعنى داخل لحظة مابعد الحداثة، وتلك هى مابعد الحداثة.

لقد قيلت الكلمة، وطويت الكتب، وأغلقت العيون. آه يا عزيزى، ذلك الأمر مرة أخرى. ولكن لا داعى للقلق، لست هنا بصدد وضع الأمور فى نصابها مرة واحدة وإلى الأبد. إن هذا لا يمت بصلة إلى مابعد الحداثة. لقد صُمم هذا الكتاب لكى يقدم بعض الاهتمامات المشتركة لنظريات (ما بعد بنيوية فى الغالب) وكُتَّاب متخيل يعملون من داخل، وبالتالى يعكسون، ما أدعوه لحظة ما بعد الحداثة. إن بعض اهتمامات ما بعد الحداثة تتعلق باللغة: بالكيفية التى نشكل بها اللغة، والكيفية التى نتشكل بها، وبسلطة تأويل اللغة (التى تتحكم فى المعنى). وينْصَبُّ اهتمام آخر، بالتأكيد، على الاختلاف عوضاً عن الهوية. مثلاً، تَصَوُّر البشر (والمجتمعات) كمواقع للاختلاف عوضًا عن النظر إليهم كمراكز تصدر عنها المعرفة الخالصة، ومكامن للعلم بالحقائق المطلقة. تلك الفكرة، شأنها شأن أى شيء آخر، يتوجب وضعها داخل إطار تاريخى. إن كون العديد من الفنانين (سوف ينصب اهتمامى

تحديدا على كتاب المتخيل السردي) والمنظرين المعاصرين يشتركون في فضاء خطابي مشترك تثار فيه كل هذه الاهتمامات، وكون تلك الاهتمامات تنطوي على ما يكفي من معنى بالنسبة لنا في اللحظة الراهنة إلى حد يستوجب صياغتها، إنما يُعَدُّ مؤشراً واحداً فقط على لحظة ما بعد الحداثة: لحظة تتطلب وعيا بكوننا داخل طريقة للتفكير. إن هذا النص الذي يقصد منه أن يكون مقدمة لبعض الاهتمامات الأساسية لما بعد الحداثة، يعمل مثل إصبع القدم التي توضع لاختبار الماء، فإذا انبرى الأمر عن غورٍ بعيد، تبعه درسٌ تقديمي في السباحة.

فإذا كان ما تقدم بمثابة مقدمة، تعين أن نُكَرِّس الخطوة التالية لتعريف مصطلح "ما بعد الحداثة" postmodernism. إن هناك عدداً لا يستهان به من الكتب والمقالات التي تُستهل به، وتضم سلسلة من التعريفات ودراسة لتطور المصطلح. ارجع، على سبيل المثال، لفوستر (١٩٨٣)، وهتشيون (١٩٨٣، ١٩٨٨)، وهويسن Huyssen (١٩٨٤)، وجيمسون (١٩٨٤)، وكروكر وكروك (١٩٨٦)، وليوتار (١٩٨٤)، وماك كافري (١٩٨٦)، وروس (١٩٨٨)، وسباتوس (١٩٨٧)، وترانشتنبيرج (١٩٨٥)، ولن تعثر على اتفاق كلي، وإنما على مجرد لحظات تلتقي فيها هذه التعريفات عرضاً، أو تتماس مع بعضها البعض.

إحدى نتائج النظر إلى لحظة ما بعد الحداثة، بوصفها وعياً بالوجود داخل طريقة للتفكير، هو الاعتراف بأن هذا الوعي ينكر على المتكلم (الذات) طمأنينة تحديد مصطلحات هذه اللحظة تحديداً قاطعاً. إن على التحديد أن يكون من موقع "خارج" أي لحظة، وهو يشير دائماً إلى سعي إلى الضبط. إن الأمر الذي يمثل أهمية قصوى لأي فهم للحظة ما بعد الحداثة، هو الوعي بعدم وجود "خارج" يمكن منه تحديد الحاضر تحديدا "موضوعياً". إن لحظة ما بعد الحداثة هي لحظة الوعي بكوننا داخل، أولاً، لغة، وثانياً، إطار تاريخي، واجتماعي، وثقافي خاص، أو جدول استبدالي للفكر، حتى لو لم يكن بإمكاننا أن نجد، وبشكل مؤكد، كيفية اشتغال هذا الجدول. إن بمقدورنا أن نحدد هذا الإطار، أو الجدول الذي عاش ضمنه البشر

فى الماضى، فقط، من منظور خيالى، ناءٍ ومنفصل. إن كلمة خيالى fictional هى الكلمة المناسبة هنا. ليس هناك شيء اسمه "الموضوعية": إن كل تعريفاتنا، وأشكال فهمنا لكل ما أتى قبلنا يتعين مروره عبر وجودنا التاريخى والإجتماعى والثقافى، وكذلك عبر لغتنا- إن كل هذه الأشياء تسبقنا وتشكلنا، حتى برغم إصرارنا على الضبط الخاص بنا [فوكو ١٩٧٠]. ولا يعنى هذا أننا مصابون بالشلل أو عاجزون، وإنما يعنى، بالأحرى، تخلينا عن ترف الحقائق المطلقة، وأن يقع اختيارنا بدلاً من ذلك، على تفعيل الحقائق الموضعية والمؤقتة. باختصار، أن نحوم حول عمل الحياة، ونناور ضمن لحظة ما بعد الحداثة هذه.

إليك مثالاً يوضح لك السبب فى عدم قدرتنا على أن نعرِّف بشكل دقيق مصطلح "ما بعد الحداثة" داخل لحظة ما بعد الحداثة. إننا نبدأ تعريفنا بعبارة: " إن ما بعد الحداثة تكون..." ونقع جميعاً فى الحيرة، إننا لا نستطيع أن نمضى بعيداً بدون "تكون" هذه. إن اللغة تنصب شركاً. إنها تخبرنا بشيء يجب أن "يكون"، دائماً "يكون". وبالتالى نكون إزاء وضعية أنطولوجية أولية توحى بوجود ماهية ما بعد حداثية تسبق ممارسة "ما بعد الحداثة" [رادها كريشنان ٣٣, ١٩٨٣] وبامتلاكها لهوية متعالية. ومن ثم وجب علينا وضع "تكون" هذه بين قوسين أو نجعلها "رهينة المحو" عندما نتبع مصطلح "ما بعد الحداثة". [دريدا، ١٩٧٦]. إن فكرة الأقواس/المحو هى مجرد حيلة بالطبع، ولكنها حيلة مفيدة إذا ما ساعدتنا على تذكر كيف تتلاعب بنا اللغة وتورطنا.

إن "ما بعد الحداثة" تدور حول اللغة، وكيفية ممارستها للقوة، الكيفية التى تحدد بها المعنى، والكيفية التى نحاول ممارسة القوة من خلالها، كيفية تقييدها، وتعطيلها وإصرارها على أنها ترمز لشيء ما: إن ما بعد الحداثة تدور حول الكيفية التى نتحدد بها داخل إطار تلك اللغة، وضمن مصفوفات تاريخية، واجتماعية وثقافية محددة. إنها تدور حول العِرق، والطبقة والنوع gender، والهوية الإيروتيكية والممارسة، القومية، العصر،السلالة. إن موضوعها هو

الاختلاف، هو القوة، والعجز، وتفويض السلطة، وكل المراحل البينية، والماورائية والمسكوت عنها. إن موضوع ما بعد الحداثة هو كل شيء شائق. يتمثل فى الحطام، والألق، وكل ما له صلة باللحظة الراهنة. إنها تدور حول تلك الخيوط التى نتتبعها، ونتتبعها، ونتتبعها، ولكن دون نتيجة؛ نحو معرفة متزايدة؟ نعم، معرفة بريئة؟ مطلقاً. نحو فهم أفضل؟ نعم؛ إلى بصيرة صافية؟ أبداً. إنها تدور حول التاريخ، ولكن ليس التاريخ الذى نعتقد أن بإمكاننا التعرف على الماضى من خلاله. إن التاريخ فيما بعد الحداثة يصبح تواريخ وأسئلة. إن ما بعد الحداثة تسأل: تاريخ مَـــــــنْ الذى يروى؟ وباسم مَـــــنْ؟ ولأية غاية؟ إن ما بعد الحداثة تدور حول تواريخ لم ترو، تواريخ تعاد روايتها، تواريخ غير مروية. التاريخ على الطريقة التى لم يكن بها أبداً، التواريخ المنسية، المخفية، غير المرئية، تواريخ تعتبر بلا أهمية، متغيرة، ممحوة. إنها رفض للرؤية الخطية لتاريخ يؤدى مباشرة إلى الحاضر وفقاً لنموذج يمكن إدراكه. إنها حول الصدفة، وحول السلطة، وحول المعلومات، وحول المزيد من المعلومات، والمزيد، و، هذا قليل جداً مما [تكونه] ما بعد الحداثة.

واضحٌ مما قيل حتى الآن الحاجةَ إلى وضع اللاحقة "ism" فى كلمة "ما بعد الحداثة" postmodern[ism] أيضاً بين قوسين. إن اللاحقة 'ism' توحى بوجود شيء مكتمل، موحد، يتسم بالشمولية. لقد وجّه النقد لحلم الوحدة هذا داخل لحظة ما بعد الحداثة بوصفه رؤية زائفة للهيمنة. إن "ما بعد الحداثة" كما استعملها، لا تشير إلى حقبة أو "حركة". إنها شيء يخلو من اللاحقة 'ism'. إنها ليست شيئاً فى حقيقة الأمر. إنها لحظة، ولكنها لحظة منطقية أكثر منها زمنية. إنها – مؤقتاً– فضاء. إنها شيء يشبه كلمة "اختلاف" différence عند جاك دريدا (انظر الفصل الثاني) – فضاء يقع فيه المعنى، أو شيء يشبه كلمة "حدث" event عند ميشيل فوكو (انظر الفصل الخامس) – لحظة قطيعة، تَغَيُّر. إن كلمة "ما بعد الحداثة" postmodern تستخدم غالباً مرادفاً لكلمة "معاصر": كلمة ما

بعد الحداثة تصبح مساوية لعبارة "كله ماشي"، عقيدة لا تاريخية، لا سياسية، تعددية... إن وضعاً كهذا يمكن أن يكون بطبيعة الحال ساذجاً اجتماعياً وسياسياً، ويتعذر الدفاع عنه. ليس هذا هو ما تشير إليه لحظة ما بعد الحداثة. وعلى الرغم من أن ثقافتنا المعاصرة قد قدمت الكثير من الإضاءات حول لحظة ما بعد الحداثة حتى تجعلها مصطلحا أكثر إلفا، فإننا لا نعيش حقبة يمكن تعيينها كلية بوصفها لحظة ما بعد حداثية. إن باستطاعتنا أن نعثر على لحظات ما بعد حداثية فى رواية "ترسترام شاندي" ورواية "دون كيشوت (سبانوس ١٩٨٧)، وعلى العكس، لا يمكننا العثور على مثل هذه اللحظات فى مجلة "نيوزويك" أو فى المتخيل السردى لجون جيكس. إن لحظة ما بعد الحداثة ليست شيئاً يمكن تحديده كرونولوجياً، وإنما هى بالأحرى قطيعة فى أشكال وعينا. إن تحديدها يكمن فى التغير والصدفة، ولكنها ذات علاقة بالكيفية التى نقرأ بها الحاضر وكذلك بالكيفية التى نقرأ بها الماضى. إنها عن هذا العالم، وبالتالى، فهى سياسية. استمع إلـــى ما قاله رادها كريشنان (١٩٨٣) عن الحدث ما بعد الحداثي:

> **إنه يؤسس وسوف يؤسس اختلافاً فى حلبة صراع الممارسات الدنيوية شريطة أن يَطوَّر على نحو غير متطابق مع السيرورات المنطقية الصغرى التى تشكِّل الواقع الاقتصادى، والسياسى، وفى ترابطٍ معها [٣٤].**

ربما أبدو مهتمةً على نحو صريح بالأقواس، والمحو، وبمشكلات التسمية، ولكن السيرورة التقليدية للتسمية – الاعتقاد فى هوية الأشياء المسماة، حتى يمكن لـــ "الواقع" أن يُعرَف على نحوٍ كلّى – تقدم لما بعد الحداثة فضاء لاستفهام يسأل: "واقعية" مَـــنْ التى يتعين تمثيلها عبر تسمية السيرورة هذه؟! إن سلطة الاسم تعوق تقدم مناقشات ما بعد الحداثة بما أن المنظرين يشككون فى تنازع مَقْطَعى "ما بعد"

post و "حديث" modo داخل نفس المصطلح. أو، لأن المنظرين فى قصرهم المصطلح على مرحلة تالية للحداثة يفندون التعريفات المختلفة الممكنة لـ "الحداثة". إلا أن محاولات التسمية هذه، ضرورية أيضاً. يقول رادها كريشنان (١٩٨٣):

> **إن مصطلح "ما بعد الحداثة" نفسه يمثل خطأً لا مناص منه فى التسمية؛ خطأ فى التسمية لأنه يحاول أن "يحقِّب" انكساراً ما، وضرورى من حيث أن لغة هذا الانكسار عليها – مبدئياً – أن تذكرْ وتمشكل سلفها المباشر قبل أن تبدأ مشاريعها الخاصة. [٣٤]**

ويواصل رادها كريشنان القول بأن الحدث ما بعد الحداثى يدشن "الواقع بوصفه مخالفاً، موضعياً ومؤقتاً، ومفتقراً للاستمرارية (٣٤ , ١٩٨٣) عبر مساءلته لمنطق التسمية والتمثيل. إن رفض القبول بعلاقة القد بالقد المحاكاتية بين الأشياء والكلمات كعلاقة "طبيعية"، على سبيل المثال، يعنى تعيين مفهوم التسمية بوصفه فعلاً من أفعال الإرادة والقوة (انظر: الفصل الثاني) ويبدى جان فرانسوا ليوتار ملاحظة مشابهة فى "الوضع ما بعد الحداثي" (١٩٨٤) حول الواقعية بوصفها موضعية ومؤقتة عندما يعرّف "ما بعد الحداثي" بوصفه "ميلاً لعدم تصديق الميتاحكايات" metanarratives (xxiv)، تلك الحكايات الكبرى، أو التفسيرات التى تمنح المعنى للعالم وفقاً لحقيقة واحدة مطلقة. إن لحظة ما بعد الحداثة تقاوم الشمولية والهوية المطلقة، والحقائق الكونية. إنها فى الحقيقة تؤمن بالقيمة الاستعمالية للهويات والحقائق الموضعية والعارضة.

إن نقد النزعة الشمولية يمثل أيضاً أحد مجالات نقد ما بعد البنيوية.

هل يعنى ذلك أن مصطلحى "ما بعد البنيوية" "وما بعد الحداثة" مترادفان؟ أبداً. ومع ذلك توجد بينهما عدة توازيات واهتمامات مشتركة. مثلاً، تستعمل ما بعد البنيوية ثم توجه النقد إلى البنيوية التى تفترض أن المعنى يتحدد بواسطة وداخل أنساق أو بنى، تماماً مثلما تستعمل ما بعد الحداثة ثم تشوه البنى والقيم التى تقوم بنقدها. إن اعتقاد البنيوى بأن المعنى يحدده الاختلاف (مثلاً يتحدد "الساخن" فى تعارضه مع "البارد") يتفق مع لحظة ما بعد الحداثة، على الرغم من أن الدافع باتجاه الإغلاق الذى يشير إليه هذا المنطق ثنائى القطب لا يتفق وتلك اللحظة. إن القوة الدافعة لما بعد البنيوية القريبة من لحظة ما بعد الحداثة هو العمل على هذا التأكيد على الاختلاف، والكشف ليس فقط عن كيف أن منطقنا يرتكز على الاختلاف الثنائى (ساخن/ بارد، داخل/ خارج، الذات/ الآخر) ولكن أيضاً على أن الحدود تكون دائماً ممثلةً لتراتبيةٍ ما - إن الداخل يتفوق على الخارج، والذات تتفوق على الآخر. وفى الوقت الذى تكون فيه دافعية البنيوية نحو الإغلاق، تقاوم ما بعد البنيوية الإغلاق بتأكيدها على النصيّة وتفاعل النصوص. إن ما بعد البنيوية تؤكد على علاقتنا باللغة واعتمادنا عليها. غير أنه توجد داخل الخطاب ما بعد البنيوى مناظرات واختلافات فى وجهات النظر، وحوارات تنتمى كلها لمنظرين ذوى أوضاعٍ متنوعة، وبرامج عمل غاية فى التباين والاختلاف. إن ما بعد البنيويين يشتركون فى الاهتمام بالمظاهر المكونة للغة - كيف تحددنا بنفس القدر الذى نحددها به، كيف تسبق وعينا بها من حيث إننا نولد ضمنها، وبالتالى نتشكل بها، اللغة التى يجب الاعتقاد بأننا نتحكم بها. إلا أن "ما بعد البنيوية" تشير إلى أنموذج للدراسة أكثر مما تشير إلى أحد الحقول: يوجد محللون نفسيون ما بعد بنيويين، ومؤرخون ما بعد بنيويين، وفلاسفة، ولسانيون، ونقاد أدب، وباحثون نسويون، وماركسيون، إلخ. إن كل مُنَظِّر يستخدم ألواناً خاصة من النقد والأفكار وفقاً لبرنامج عمل محدد. إن مصطلح ما بعد البنيوية يُعَدُّ، إذن، مصطلحاً شاملاً لمنهجيةٍ ما، طريقةٍ للتوفيق بين أدوات بعينها، وحيراتٍ ذهنية محددة.

إن بعض النقاد يتحدثون عن ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة كما لو كانتا متطابقتين أو متجانستين، والأمر ليس كذلك بالطبع. ويشير آخرون إلى أن "ما بعد البنيوية هي بالأساس خطابٌ عن، وحول "الحداثة" (هويسن ٣٨-٣٧ , ١٩٨٤)؛ انظر أيضاً (روس ١٩٨٨, vii - xviii). إن هذه الصلة بين ما بعد البنيوية والحداثة دقيقةٌ إلى حدٍ ما. إن جينالوجيا نظرية ما بعد البنيوية تضم ماركس، وفرويد، ونيتشة، وسوسير (روس ١٩٨٨ , ix). كما أن النصوص التى يشتغل عليها العديد ممن ينتمون إلى ما بعد البنيوية هى أيضاً النصوص الحداثية الكلاسيكية (فلوبير، بروست، مالارميه، جويس، برخت) (هويسن ٣٩ ,١٩٨٤). أما بالنسبة لموقفى فإننى أرى أن الأسئلة والاهتمامات التى طرحها ما بعد البنيويين على هؤلاء الحداثيين وعبرهم، تكتسب "معنى" فقط داخل لحظة ما بعد الحداثة الراهنة، ويعنى هذا أن ما بعد البنيوى لا يحيل ببساطة إلى الحداثيين أو يكررهم،، وإنما بالأحرى يسائلهم لغايةٍ محددة ضمن لحظة ما بعد الحداثة. ووفقاً لكلمات أندرو روس:

> **بشكلٍ متزايد إذن، وُضعت دعاوى ما بعد البنيوية فى سياق أو "وضع" أكثر رحابة، نُظر إليها منه كعَرض وسببٍ محدد على حدٍ سواء. إن هذا الوضع الأكثر رحابة - ما بعد الحداثة - يقارب نطاقاً كاملاً من الأوضاع المادية التى لم تعد تتناغم مع العقلانية المهيمنة للحداثة والتزامها التكنولوجى بتقديم حلول فى كل مجال من مجالات الحياة الاجتماعية والثقافية. إن ما نعتبره "وضعاً ما بعد حداثي" يتناول حالة من الأوضاع المعقدة، إنه يشمل مثلاً الثورات الشخصية اللاوظيفية فى تحرير الذات والمشاركة الاجتماعية التى بدأتها الحركات الثقافية**

المضادة للستينيات، تماماً مثلما يستلزم إعادة الهيكلة الفعالة لرأس المال بعد الحرب فى الغرب، وفى الاقتصاد العالمى متعدد الجنسيات؛ كما يشمل هذا الوضع التأثيرات اليومية للإعلام الجديد وتكنولوجيا الاتصال جنباً إلى جنب مع إعادة توزيع القوة، والسكان والثروة التى صاحبت البنى الجديدة وإنتاج السلعة (x , ١٩٨٨)

بعبارة أخرى، إن الأسئلة التى يثيرها ما بعد الحداثيين لا تلقى رواجاً إلا ضمن لحظة ما بعد الحداثة. وفضلاً عن ذلك، تخضع هذه الاهتمامات والأسئلة ما بعد البنيوية - حول اللغة، والنصوص، والتأويل، والذاتية - بالتحديد لأسئلة تاريخية، واجتماعية، وثقافية أوسع تسكن لحظة ما بعد الحداثة. ومن ثم، تقدم ما بعد البنيوية العديد من الأدوات التى تستخدم من أجل الأسئلة السياسية والتاريخية للحظة ما بعد الحداثة.

إن أحد أشكال الرواية ما بعد الحداثية - مثلاً - وهو الميتارواية التأريخية Historiographic Metafiction (انظر الفصل الخامس) يدمج الأدوات النظرية ما بعد البنيوية والإستراتيجيات الحكائية الخيالية ليدفع إلى المقدمة بالاستفهامات التاريخية، ومن ثم يستجيب لدعوة هويسن (١٩٨٤) التالية:

لقد حان الوقت للتخلى عن هذا الزوج التقابلى للسياسة والإستاطيقا والذى هيمن لأمد طويل على كتابات الحداثة، بما فى ذلك النزعة الإستاطيقية داخل ما بعد البنيوية. وليس المقصود هو التخلص من التوتر المنتج بين السياسى والإستاطيقى، بين التاريخ

والنص، بين الالتزام ومهمة الفن، وإنما المقصود، هو رفع درجة هذا التوتر بل وإعادة اكتشافه وإعادته إلى المركز فى الفنون والنقد على حد سواء.

وترد ليندا هتشيون التى صاغت مصطلح "الميتارواية التأريخية" بأن هذا تحديداً هو دور فن ما بعد الحداثة الذى "يقدم"، عبر تفنيده لـ "مفاهيم مثل الأصالة الجمالية، والإغلاق النصى... نموذجاً جديداً لتعيين الحدود بين الفن والعالم". (١٩٨٨، ٢٣)

لقد كنت أتحدث حتى الآن حول العلاقة بين نظرية ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة. هل كنت أقصد بذلك الإيحاء بأن كل النظريات الداخلة ضمن لحظة ما بعد الحداثة، ما بعد حداثية؟ أبداً؛ لقد قُرئت أعمال لويس ألتوسير، وهو ماركسى بالمناسبة، إنطلاقاً من اتفاقيا مع لحظة ما بعد الحداثة، وبخاصة فيما يتصل بإضفائه الطابع التاريخى على مفهوم الذاتية فى علاقتها بالأيديولوجيا (ألتوسير ١٩٧١)، وعلى نحو أكثر عمومية، انطلاقاً من منهجه فى طرح الأسئلة حول تاريخية التغيير، والانقطاعات، والانكسارات [رادها كريشنان، ١٩٩٠]. ومن جهة أخرى، لا يمكن النظر لعمل ينتمى للماركسية التقليدية بوصفه مرادفاً أو حتى مناسباً للحظة ما بعد الحداثة. إن الماركسية بنظريتها الديالكتيكية، ومن ثمة التقدمية للتاريخ، وبتمثيلها الشمولى للمجتمع الذى يتحدد وفقاً للصراع الطبقى، هى إحدى الحكايات الكبرى التى تبدى نحوها ما بعد الحداثة الكثير من الشك وعدم التصديق. ويمكن لماركسى آخر، هو فردريك جيمسون على سبيل المثال، أن يقاوم موقفى من تاريخية ما بعد الحداثة. إن إشارات جيمسون الثابتة إلى نزعة ما بعد الحداثة بوصفها سطحية وبلا عمق (انظر على سبيل المثال Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism "ما بعد الحداثة، أو المنطق الثقافى للرأسمالية المتأخرة") ترتكز، فيما أعتقد، على وجهة نظره الماركسية التقليدية عن

"التاريخية الأصيلة" genuine historicity. إن ما بعد الحداثة تقوم تحديداً على تحدى فكرة أصالة أى تاريخ، كما تعلن رفضها لثنائية العمق/ السطح كمعيار للمعنى والقيمة. إن ما بعد الحداثة كما تقول هتشيون (١٩٨٨)

> **تؤكد على الاعتراف بحقيقة أن "الواقع" الاجتماعى والتاريخى، والوجودى للماضى واقع خطابى عندما يستخدم بوصفه مرجعيةً للفن، ومن ثم، فإن التاريخية الحقيقية الأصيلة تصبح التاريخية التى يمكن أن تعترف صراحة بهويتها الخطابية والعارضة الخاصة... بل أن أكثر الأعمال المعاصرة وعياً بالذات وأكثرها بارودية لا تحاول الهرب، ولكنها تمنح أمامية للسياقات التاريخية والاجتماعية، والأيديولوجية التى وُجِدَت وتواصل الوجود فيها. (٢٥-٢٤)**

وهذا هو ما يشير إليه هال فوستر (١٩٨٣) بمصطلح "ما بعد حداثة المقاومة "التى تسعى لمساءلة الشفرات الثقافية عوضاً عن استثمارها" والكشف عن الأنساب الاجتماعية، والسياسية بدلاً من إخفائها (x i i)

إن ما بعد الحداثة، كنظرية للمقاومة، تدين بالكثير للنظرية الأفروأميريكية والنسوية وممارساتهما. إن الكثير مما يحفز هذه الاستفهامات المنفصلة، والكثير من المواقف التى اتخذت كرد فعل لتهميش تجربة الملونين والنساء، قَدَّم قوة دفع للزخم السياسى للحظة ما بعد الحداثة. وعلى نحوٍ أكثر تحديداً، فإن النظرية والممارسة عند الأفروأميريكيين والنسويين قد سلطتا الضوء على عودة التركيز على التاريخ، الأمر الذى أعتقد أنه يمثل مبدأ أولياً للحظة ما بعد الحداثة. لقد تم توضيح وصياغة مسائل التمثيل والتواريخ غير المروية أو المروية، من منطق

إرادة القوة بإتقان داخل نظرية الأعراق، والنظرية النسوية. لقد دفعت هاتان النظريتان إلى الصدارة أيضاً بالعلاقة بين الاختلاف العرقى و/ أو، الجنسى وقضايا السلطة والقوة التى تعد مكملة للحظة ما بعد الحداثة. فعندما تحدثت هتشيون (١٩٨٨) على سبيل المثال، عن الكيفية التى يتراجع فيها مفهوم الغيرية المستلبة (الذى يرتكز على التعارضات الثنائية التى تحجب التراتبيات) لصالح مفهوم الاختلاف، أى لصالح الدفاع عن، ليس التماثل الممركز، وإنما مجتمعٍ بلا مركز " (١٢) فإن ذلك قد يذكرنا بمجتمعات تونى موريسون (فى "سولا" Sola و "أغنية سولومون" Song of Solomon، على سبيل المثال). وليس مسموحاً لنا بقراءة أو تصوير هذه المجتمعات بوصفها "آخر"، بمعنى ألا نستخدم الذات كما تتصورها الحركة الإنسانية معياراً نقارن على أساسه أى شيء آخر. وبدلاً من ذلك، نُوَاجَه باختلافاتٍ وتعدديةٍ داخل مجتمع معين. فعندما تتحدث بيلات، وهى إحدى شخصيات تونى موريسون فى رواية "أغنية سولومون" عن "الأسْوَد" قائلة "توجد خمسة أو ستة أنواع من الأسْوَد: بعضها حريرى، وبعضها صوفى، وبعضها محض فراغ، وبعضها يشبه الأصابع. إن الأسود لا يثبت على حال. إنه يتحرك ويتغيّر من نوع إلى آخر... ويمكن له أن يصبح أيضاً قوس قزح" (٤٠ , ١٩٧٧)، فإنها بذلك تخترق "سياج السلب" (جينَس، ١٩٨٤)، وهى الدينامية التى تُستمد بواسطتها مفردات إصرار المرء على حقوقه من خطابٍ لا تحدده الذات بقدر ما يحدده الآخر.

ولا يعنى هذا بحال أن باستطاعتنا صياغة علاقة تطابق بين ما بعد الحداثة والنظرية الأفروأمريكية أو النسوية وممارستها. كما لا أعنى الإيحاء بعلاقة تطابق بين النظرية الأفروأمريكية وممارستها، والنظرية النسوية وممارستها والتى يمكن لها أيضاً أن تكون قوس قزح. ومثلما يوجد الكثير من النسويات التى تقع على سبيل المثال ضمن لحظة ما بعد الحداثة، يوجد أيضاً الكثير منها مما لا يتفق وهذه اللحظة، والسبب فى ذلك ببساطة هو عدم وجود نسويةٍ واحدة. إن الخطاب النسوى

يختلف جذرياً اعتماداً على موقع النسوى المتحدث. إن هناك نسويين يعتبرون أنفسهم ما بعد بنيوين، ونسويين يعتبرون الكلام بهذه اللغة نوعاً من الانتحار السياسى. مثلاً، تظل النسوية الثقافية – "أيديولوجيا طبيعة الأنثى أو ماهيتها أعيدت مواءمتها مرة أخرى بواسطة النسويين أنفسهم فى محاولة لإعادة المصادقة على الصفات التى تحط من شأن الأنثى (ألكوف، ٤٠٨ , ١٩٨٨) – فى نزاعٍ مع نسوية ما بعد البنيوية التى ترى أن استجابة النسوية الثقافية لنزعة الجنس sexism.

> **لا توجه النقد للميكانزم الأساسى للسلطة القامعة المستخدمة فى إدامة نزعة الجنس، والتى تعيد فى الحقيقة استدعاء هذا الميكانزم فى حلِّه المفترض. إن ميكانزم السلطة المشار إليه هنا هو بناء الذات عبر خطاب ينسج اللغة والسلطة فى بنية إكراهيةٍ تجبر الفرد على الانقلاب على نفسه وتربطه بهويته على نحوٍ قسري". (ألكوف، ٤١٥ ,١٩٨٨، اقتباساً من فوكو [٧٨١ , ١٩٨٢]، انظر الفصل الثالث).**

هذان موقفان داخل النسوية، ولكن النزاع واضح، والمخاطرِ عالية.

إن المناظرات داخل النسوية التى تقطع شوطاً طويلاً باتجاه السؤال عن السبب فى وجود عدد أقل كثيراً من النساء اللائى يكتبن أعمالاً تخييلية سردية ما بعد حداثية بالمقارنة بعدد الرجال الذين يكتبون نفس الأعمال، تحقق نقداً للأيديولوجيا الإنسانية الليبرالية التى تتعلق بالتمثيل والهوية. (إن ببلوجرافيا هتشيون الشاملة حول النظرية والتطبيق فى "شعرية ما بعد الحداثة [١٩٨٨] A Poetics of Postmodernism ترصد ما يربو على ١٥٠ رواية، من بينها ٢٠ رواية كتبتها نساء. إن نقداً كهذا يمكن أن يبدو لبعض النسويين اتجاهاً غريباً،

الهدف منه هو إظهار أن الهوية والذاتية ظلتا لقرون تنكران المرأة. ومن ثم، فإن بعض النسويين يعتقدون أن العمل خارج إطار مرجع ماهوى، يعنى السماح المستمر بتهميش المرأة كموضوع. وبناء عليه، سأل النسويون ما بعد البنيويين:

> **إذا ما سمحت النظرية النسوية بأن توجهها أسئلة من نوع: ما هى لغة النساء، أدبهن، أسلوبهن أو خبرتهن، فمن أين حصلت على معتقدها الذى تجسده تلك الأسئلة إن لم يكن من نفس المستودع المركزى الذى يمد الحركة الإنسانية بإيمانها بالحقيقة الكلية للرجل؟ فإذا استطاعت النظرية النسوية أن تقنع باقتراح تعديلات كونية على ظاهرة الحركة الإنسانية ومؤسساتها، فهل تكون بذلك قد فعلت أكثر من إعادة إنتاج بنية إقصاء المرأة وفقاً لنفس الشفرة التى امتدت لاحتوائها؟ (كاموف، ٤٥-٤٤ , ١٩٨٢).**

محاجة قوية بكل تأكيد، ولكنها محاجة يمكن أن تبدو فارغة بالنسبة لشخصية تتردد أمام نقد للذاتية، ببساطة، لأنه لم يسمح لها مطلقاً أن تحتل موقع الذات الذى يمكن لها منه أن توسع هذا النقد.

إن استجابةً لأحد النسويين ما بعد البنيويين هى الاقتراح بأنه فى الوقت الذى نواصل فيه إزالة الغموض عن بنى الذاتية، "فإن على التاريخ النسوى أن يتجاوز، من خلال التعليل الدءوب للنماذج المختلفة لتكوين الذات" (رادها كريبشنان، ١٩٨٨، ١٩٦). إن النسويين، بعبارة أخرى، يمسكون بالعصا من المنتصف. فمن ناحية، ينزلقون فى ماهوية الحركة الإنسانية، التى تمنح الامتياز "طبيعياً" للذات كذكر، أو تشجع النسوى على قلب وتكرار الشرك الثنائى، ومن ناحية أخرى،

يوجد السلب الممكن، فأحقية النسوى فى لغة خاصة أو منزل، وهو موقف سياسى خطير. وتنطوى مثل هذه الطروحات على تعقيد أكبر عندما يتم تأملها داخل إطار مجتمع المرأة الأفروأميريكى الذى يرى النسوية غالباً مجالاً للمرأة البيضاء. إن بربارا كرستيان (١٩٨٨) تقرر:

نادراً ما يضع المنظرون النسويون فى اعتبارهم تعقد الحياة - إن النساء ينتمين لأجناس عديدة وخلفيات إثنية ذات تواريخ وثقافات مختلفة، والنساء، كقاعدة ينتمين إلى طبقات مختلفة ذات اهتمامات متباينة. (٧٥)

وعلى الرغم من أن مثل هذه القضايا تكون أكثر تعقيداً، والمناظرات أكثر صقلاً بحيث لا يمكن استيفاؤها فى هذه المقدمة، فإننى أعتقد أن لحظة ما بعد الحداثة تقدم فضاء يمكن فيه الاشتغال الإيجابى على مثل هذه الطروحات، لا أقصد حلها، فالحل والإغلاق ليسا من بين أهداف لحظة ما بعد الحداثة. إن رادها كريشنان (١٩٨٨) يقدم الطاقة الكامنة لتقاطع التأريخ النسوى مع الفكر ما بعد البنيوى، الذى يهرب فيه التأريخ النسوى من خطر "التحول إلى عكسٍ سطحى للقوى والسلطة" (١٨٩) عن طريق

الضرب، من جهة، على وتر الراديكالية اليوتوبية للاختلاف ما بعد البنيوى وغيريته، وعلى إضفاء التاريخية، أو الدلالة على نفس هذه الراديكالية من جهة أخرى، وذلك بالتركيز على برنامج قصير المدى للتحويل الإيجابى ينصب على "هنا والآن." (١٩٣)

إن مثل هذا التأريخ النسوى يشترك مع ما بعد الحداثة فى مشروع مضاد للذاكرة (انظر الفصلين الخامس والسادس).

> **إن النظرية النسوية، بوصفها تأريخاً، تختلف تحديداً لأنها لا تزال مهتمة بخلق وتحويل التاريخ... إن النظرية النقدية النسوية تضع فى خط واحد التأريخ والتنظير النقدى من جهة، وصيغ وفعل التاريخ من جهة أخرى (رادها كريشنان، ٢٠٣-٢٠٢ , ١٩٨٨)**

والمفهوم الذى ينسجم مع لحظة ما بعد الحداثة، هو المفهوم النسوى لـ "سياسة الهوية" identity politics الذى يُنظر فيه لهوية المرء وتُحدَّد بوصفها نقطة افتراق سياسية، وحافزاً على الفعل، وباعتبارها وصفاً لميول المرء ومواقفه السياسية (الكوف، ٢٠٣،٢٠٠ ,١٩٨٨) إن "سياسة الهوية" تسمح للفرد أن يختار هويته بوصفه عضواً فى مجموعةٍ أو أكثر، وأن يكون هذا الاختيار بمثابة هويته السياسية، مع الاعتراف بأن تلك الهوية "فرضية أسمى سياسياً" (التشديد من عندي) "إن المرء يتعرف على هويته باعتبارها دائماً بناءً، وباعتبارها أيضاً نقطة افتراق ضرورية" (ألكوف، ٤٣٢ ,١٩٨٨). إن نانسى فريزر، وليندا نيكلسون يمكن أن يشيرا هنا لـ "تسويةِ ما بعد حداثية [تُستبدل فيها]

> **الأفكار التكاملية لـ "المرأة" و "الهوية النوعية (ذكر/أنثى) النسوية" بالتصورات المبنية على نحو تعددى ومعقد للهوية الاجتماعية التى تعامل النوع (ذكر/أنثى) كجديلة واحدة من بين جدائل أخرى، وتتوجه أيضاً**

نحو الطبقة، أو السلالة، والعرق، والسن، والتوجه الجنسى. (١٠١ ,١٩٨٨)

وأذهب إلى القول بأن مفهوم سياسة الهوية يتفق مع لحظة ما بعد الحداثة؛ لأن هذه اللحظة تتأسس فى التاريخي والاجتماعى والسياسى، كما تسلط الضوء على إمكانات الموضعى، والمحدود، والمتعدد والمؤقت... وترى تريسا دى لورتيس (١٤ ,١٩٨٦) هذا كـــ "تحول، وتطور... فى الفهم النسوى للذاتية النسوية":

من النظرة المبكرة للمرأة والمؤسسة على الاختلاف الجنسى (أى فى علاقتها بالرجل) وحتى الفكرة الأكثر صعوبة وتعقداً التى تذهب إلى أن الذات الأنثوية موقعٌ للاختلافات، اختلافات ليست جنسية sexual أو عرقية، أو اقتصادية، أو ثقافية (أو ثقافية فرعية) فقط، ولكن كل هذه الأشياء مجتمعة والتى تكون فى الغالب فى حالة نزاع مع بعضها البعض. تظل هذه الاختلافات...مطمورة على نحو ملموس فى العلاقات الاجتماعية وعلاقات القوة.(١٤)

إن هذا التأكيد على "الاختلاف" يُعَدُّ نموذجاً للكيفية التى يمكن أن تتكلم بها النسوية داخل لحظة ما بعد الحداثة.

لقد كان للكثير من النظرية داخل لحظة ما بعد الحداثة، لسوء الحظ، تأثيراً فاتراً نوعاً ما، لحجبها الكثير من القراء عن رؤية إمكاناتها تحديداً بسبب مصطلحاتها المحيرة فى الغالب. وتشير بربارا كرستيان (١٩٨٨) لـــ "السباق من

أجل النظرية" وترى أن النظرية المعاصرة تمتلك ضمن برنامجها، إن لم يكن قصد إسكات الناقدات الأفروأميريكيات عن الكلام عن أدبهن "الخاص"، على الأقل نتيجة هذا الفعل

> إن التأكيد الجديد على النظرية النقدية الأدبية أصبح مهيمناً شأنه شأن العالم الذى تهاجمه هذه النظرية. إننى أرى اللغة التى أبدعتها باعتبارها لغة تُشوّش وضعنا بدلاً من أن تجلوه، لغة تمكن نفراً قليلاً من الملمين بهذه اللغة الخاصة، من التحكم فى المشهد النقدى. (٧١)

إن الكثير من ملاحظات كرستيان النقدية صحيح، ولكن الكيفية التى يتوجب أن يُنجَز بها النقد التى أصرت عليها، قد أُنجزت بالفعل، أو على الأقل يمكن إنجازها داخل لحظة ما بعد الحداثة. إنها تقول على سبيل المثال: إن علينا أن "نظل على وعى بتعقيدات تقاطع اللغة، الطبقة، العرق، والنوع (ذكر/أنثى) فى الأدب" (٦٩). إنه توكيد ما بعد حداثى، كما أنه توكيد نسوى أفروأمريكى. وتدحض كرستيان أيضاً فكرة أن يتم التعرف عليها بوصفها "شخصاً آخر" (٧٠)، وهى فكرة دحضها أيضاً تأكيد ما بعد الحداثة على الاختلاف، عوضاً عن الزوج التقابلى الذات / الآخر. ولكن أكثر ألوان النقد حدة لدى كرستيان هو "عندما لا تتجذر النظرية فى الممارسة، تصبح وصفية، حصرية، ونخبوية" (٧٤). إنها على حق. إن أحد ممكنات لحظة ما بعد الحداثة يمكن أن يكون رفضاً للاعتراف بالحواجز التى تفصل النظرية عن الممارسة. مثلاً، يمكن أن تصبح النظرية "إيروتيكا القراءة" (رولان بارت: لذة النص)، ويمكن للرواية أن تصبح فلسفة، كهنوتاً (إمبرتو إيكو: اسم الوردة).

والنقطة الثانية التى أرغب فى التأكيد عليها استجابة لدعوة كرستيان لنظرية تتجذر فى الممارسة، هى الأساس الذى تتبنى عليه منهجية هذا النص: على الرغم من أن المتخيل والنظرية داخل لحظة ما بعد الحداثة يستخدمان إستراتيجيات حكائية واسعة النطاق،فإنهما يشتركان فى نفس الفضاء الخطابى. بمعنى، أنهما يقولان فى الغالب نفس الشيء حول لحظة ما بعد الحداثة وداخلها. ومشروعى هنا، هو تقديم بعضاً من النظرية وبعضاً من المتخيل جنباً إلى جنب، بقراءتهما معاً لكى نساعد على تحديد اللحظة التى يتحدثان من داخلها، وإليها. إن النظرية لا تستخدم فى تفسير المتخيل. ولا يُقدَّم المتخيل لكى يبرهن على النظرية. النظرية والمتخيل لا يقدم أحدهما كموقع للحقيقة. ليس فى نيتى أن أؤول، ولكن أن أستخدم، أقرأ المتخيل والنظرية معاً، أشير للكتابات والاهتمامات النقدية للحظة الراهنة. ولكن عند كرستيان ما يبرر خوفهامن نزعة إقصائية للنظرية العصرية. إن القراء من خارج مجموعة محددة من الأكاديميين والمثقفين ليس لديهم فى الغالب الأعم اطلاع على أسرار اللغة المستخدمة فى مناقشة ثقافتنا. ما الذى نعنيه بـــ: "نقد التمثيل"،و"نقد الذاتية" subjectivity،والتناص (تفاعل النصوص) intertextuality، و"الميتاروية التأريخية" historiographic metafiction، "البنيوية"، "ما بعد الحداثة"، "الاختلاف" différence، "ذاكرة مضادة" counter-memory، "جينالوجيا" genealogy؟ لقد صمم النص لتيسير هذه المفاهيم على جمهور أوسع. وعلى الرغم من أن المفاهيم المقدمة هنا ليست سوى عظام عارية، بعض اللحظات المعزولة داخل ما بعد الحداثة، فإن المقصود من هذا الكتاب هو أن يفتح حقلاً من الأسئلة أمام القارئ لكى تتوفر له بعض الأدوات الضرورية لفهم أكثر المناظرات والحوارات ما بعد الحداثية، سواء أتعلقت هذه المناظرات والحوارات بالمتخيل، بالفن، أو بالنظرية. وليس المقصود بهذا النص أن يحل محل النصوص الأولية، إنه مجرد مقدمة.

إن الفصل الأول يقدم قصة إيتالو كالفينو القصيرة "علامة فى الفضاء" A Sign in Space كوسيلة نقدم من خلالها للقارئ لغة البنيوية. إن معتقدات البنيوية تجعل من أسئلة ما بعد البنيوية أمراً ممكناً، ويقع كلاهما غالباً ضمن لحظة ما بعد الحداثة. ويقدم الفصل الثانى نقداً لفكرة التمثيل من خلال نص ج. م. كويتزى "فـــو" Foe، ومقالتَى جاك دريدا "البنية، العلامة، واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية" Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Science و "الاختلاف" différence. ومن الإغلاق البنيوى للعلامة (الدال بوصفه الشيء الذى ينهض بتمثيل المدلول)، ننتقل إلى التفكيك ما بعد البنيوى للعلامة، الذى يغدو فيه كل مدلولٍ لدال، دالاً فى سلسلة لا نهائية من التدليل. ويقدم الفصل الثالث نقْد الذات كبنية محددة تاريخياً. ويضم الجزء الأول من هذا الفصل نظرة عامة لمفهوم الذات كمُتَصوَّر تاريخى محدد. وفى الجزء الثانى أقرأ مقال ميشيل فوكو "الذات والسلطة" The Subject and Power جنباً إلى جنب مع عمل ميشيل تورنييه "فرايداي" Friday لأقدم، من بين أشياء أخرى، العلاقة بين الذاتية والسلطة. وفى الفصل الرابع أستعين بمقال رولان بارت "من العمل إلى النص" From work to Text جنباً إلى جنب مع نصَّى "فـــو" و "فرايداي" لكى نناقش من خلال ذلك فكرة التناص intertexuality: الفضاء الذى تتقاطع فيه "المعاني". ويقدم الفصل الخامس الأدوات النظرية التى اجتمعت حتى الآن للمناقشة الحاسمة للتاريخ ضمن لحظة ما بعد الحداثة. ويتم تسليط الضوء على الذاكرة المضادة counter - memory لثلاث روايات هى رواية كرستا وولف "كاساندرا" Cassandra، ورواية تيموثى فيندلى "الكلمات الأخيرة الشهيرة" Famous Last Words، ورواية سلمان رشدى "أطفال منتصف الليل" Midnight's Children، التى يمثل كل منها نموذجاً لـــ "الميتارواية التأريخية" Historiographic Metafiction، بالتوازى مع مقال ميشيل فوكو "نيتشة، الجينالوجيا، التاريخ" Neitzsche, Genealogy , History.

إن ما بعد الحداثة تقاوم الإغلاق، ولكن النص المادى لابد له من نهاية. ويختتم الفصل الأخير (الفصل السادس) من هذا الكتاب بسلسلة من الأسئلة التى يتعين أن نسألها حول أنفسنا ونحن نتعلم كيف نستخدم الأدوات النظرية للحظة ما بعد الحداثة: أى برامجَ عملٍ تُفعّل استخدام هذه الأدوات؟ متى تكون اهتمامات ما بعد الحداثة - التى يكون لها معنى، فيما أفترض، داخل تقليد أنجلو أوروبى مركزى - غير ملائمة كاستراتيجيات تأويلية؟ كيف تُعرض إرادة القوة التى تسكن داخل تأويلٍ ما بعد حداثي؟ إننى أستخدم نص تونى موريسون "محبوبة" Beloved كأداة أسأل من خلالها هذه الأسئلة وغيرها.

وعلىّ أن أنبه القارئ إلى أن اختيارى للمتخيل والنظرية المستخدم هنا يعكس نزوية محسوبة. لقد كان بالإمكان أن تُكتب هذه المقدمة باستخدام قائمة مختلفة من المؤلفين والأعمال. لقد كان يمكن لشخصٍ آخر يكتب هذا الكتاب أن يستخدم إحدى مقالات جوليا كرستيفا بدلاً من رولان بارت لمناقشة فكرة التناص. وهذا التنبيه الذى نسوقه هنا منعاً للبس، يمكن أن يكون أكثر أهمية عندما نتأمل المتخيل السردى المستخدم هنا. إن رواية مثل رواية أنجيلا كارتر "آلات الرغبة الجهنمية للدكتور هوفمان" The Imfernal Desire Machines of Dr. Hoffman كان يمكن استعمالها لكى تحتل دراستها واحداً من الفصول التالية. وربما كان يمكن لنصى هذا أن يُصمم لكى يستخدم أعمالاً كتبها مؤلفون ملونون مثلاً، أو لاستخدام أعمال كتبها فقط مؤلفون أمريكيون. لكننى اخترت نصوصاً أعرفها وأستمتع بها.

إن أحد أعظم أخطار كتاب كهذا يختار نصوصاً مجددة كنماذج لأحد الأنواع، هو عزو القيمة (غير المرغوب فيه) لفكرة المقياس. لقد اخترت نصوصاً أعتقد أنها تستحق القراءة، ولكنى آمل أن يدرك القارئ من خلال هذا الكتاب رفضاً لمفهوم أن تكون نصوصاً معينة "ممثلة" بشكل طبيعى لنزعة ما بعد الحداثة. إن

هذه النصوص التخييلية، فيما أعتقد، تصنع فضاء للتأويلات التى اخترت أن أُحَمّلها على النص. ولكن لا يمكن أن يكون هناك أى شك فى أن تأويلاتى تمثل هيمنة تعكس برنامج عملى الخاص.

تنبيه أخير. إننى أشجع القارئ على أن يضع فى اعتباره أن هذا النص نفسه ينطوى تأكيداً على لحظات مضادة لما بعد الحداثة. إن بنية هذا الكتاب توحى بوجود خمسة أفكار "مركزية" يمكن معرفتها حول ما بعد الحداثة، وبالتالى يمكن فهمها، الأمر الذى يترتب عليه أن يُلم القارئ بكل شيء عن لحظة ما بعد الحداثة. وعلى النقيض من ذلك، تكون هذه هى بالضبط لحظة الولوج إلى مجالِ لمناقشةِ تناقضية تماماً وجدلية. ثانياً، إن النصوص، وعلى الأخص النصوص التى تعمل كمقدمات، تمتلك أثر تجسيد المفاهيم كما لو أنها غير قابلة للنقاش ومنقوشة على الحجر، وهذا تحديداً هو نوع التفكير الذى يتنافر مع لحظة ما بعد الحداثة.ولأن هذه مقدمة، فإننى حاولت ألا أشتت القارئ فى أكثر من اتجاه فى ذات الوقت. إننى بمقاومتى للقيام بإحالات متعددة لأعمال أخرى ذات صلة بالموضوع ولأنواع من النقد لمنظرين، وأعمالهم، ولكتاب المتخيل وأعمالهم، أكون قد انتهزت الفرصة لاستدعاء إغلاقٍ، ولتقديم إحساس زائف بالتحكم فى المادة. ولكن ليس ثمة إغلاقٍ أو تحكمٍ مطلق. إن كل فصل يُعنى بتقديم مدخلِ لأنصار المناقشة؛ وكلما تم توضيح مسألة، تَشَجَّع القارئ على القول "ياه، ولكن...."

١

البنــيوية
و" علامة فى الفضاء"
لإيتالو كالفينو

إن المتخيل والنظرية في اللحظة ما بعد الحداثية يؤكدان على دور اللغة بوصفها مُكوّناً من مكونات الواقع. وبالتالى، سوف يكون من الطبيعى أن نرى الكثير من الكتابات النقدية على معرفةٍ باللسانيات. وفيما يتصل بنا، تقوم مقاربتنا للبنيوية، وما بعد البنيوية غالباً على الإسهامات التى قدمها فرديناند دى سوسير للسيميوطيقا اللسانية (فى محاضراته فى علم اللغة العام) إننى هنا، فى هذا الفصل، أقوم بفك بعض ترابطات هذه العلاقة عبر قراءةٍ لإحدى قصص إيتالو كالفينو فى مجموعته Cosmocomics، من حيث إن هذه القراءة تعد مقدمة للسيميوطيقا (دراسة العلامات) وكونها أيضاً مقدمة لمنهجيةٍ عامة للبنيوية. وعلى الرغم من أن البنيوية تسهم فى حركةٍ تتجه نحو منطقٍ ما بعد حداثى فى نقدها لفكرة التمثيل representation من خلال تأكيدها على المعنى الذى يقوم على الاختلاف عوضاً عن الماهية، وأخيراً، فإنها من خلال تأكيدها على فكرة الإغلاق، تقعُ خارج لحظة ما بعد الحداثة. وفى المقابل، فإنه على الرغم من رفض المنطق البنيوى لنظرة العالم التجريبى التى تمنحها تقاليدُ فلسفتنا الميتافيزيقية امتيازاً، فإن هذا المنطق لا ينخرط فى "لعب" أو إرجاء لانهائى للمعنى، وهو الإسهام الذى قدمته ما بعد البنيوية للحظة ما بعد الحداثة.

ويتجلى تعبير البنيوية عن منطق ما بعد حداثي، أكثر ما يتجلى فى اقتراحها بأن المعنى يقوم على العلاقات داخل نظام، ومن ثم يكون اجتماعياً. إننا نتحدد باللغة والعلامات والبنى. وما أحاول توضيحه هنا فى هذا الكتاب، هو بعض التشعبات الاجتماعية والسياسية لهذه النماذج الاستبدالية للمعنى. ومن ثم، على الرغم من أن قسماً كبيراً من هذا الفصل يقف عند مستوى تقديم وتفسير المصطلحات، فإن هذه المصطلحات سوف تغدو فى الفصول التالية مهمة فى التعرف على استتباعات نقد التمثيل أو نقد الذاتية كمثال. وانطلاقاً من هذا، أقدم المفاهيم السوسيرية على مستوى أصغر micro level (تبعاً للمصطلح البنيوي) فى هذا الفصل لكى أعمم هذه المفاهيم بغية استخدامها على مستوى أكبر macro level (تبعاً للعلاقات الاجتماعية) فيما يلى هذا الفصل من فصول.

إن كل قصة من قصص مجموعة Cosmicomics لكالفينو تبدأ بحقيقة علمية، أى، بتأكيد يرتكز على طريقة خاصة لأحد المجتمعات فى النظر للعالم فى زمن محدد. ويقع هذا التأكيد فى قصة "علامة فى الفضاء" فى المنطقة الخارجية لدرب اللبانة حيث تقطع الشمس حوالى مائتى مليون سنة لكى تكمل دورة كاملة للمجرة.

فى الحال، ندرك أن لفظ "دورة" revolution يدمج معاً سلسلة من الافتراضات: إنه يؤسس إحساساً بالإغلاق – إن ما يدور، يعود ثانية إلى حيث بدأ دورته، كما يوحى بأن النسق الدائرى يحدده مركز (ذلك الذى يُعيِّن وبالتالى يقدم الحدود). وعلى الرغم من وجود المركز (الشمس) فى محيط الدائرة، فإنه يمثل الموقع الذى ينبثق منه المعنى (يكون المعنى فى حالتنا هذه هو الزمن). إن فكرة مركز ينبثق منه المعنى، يمثل نزعة مركزية اللوجوس logocentricism. إن نزعة مركزية اللوجوس ترتبط بالمعنى. إن اللوجوس ليس مجرد كلمة، وإنما هو بالأحرى الكلمة التى تسبق غيرها من الكلمات، الكلمة التى يدور حولها المعنى، القانون. بهذه الصفة، يشير مفهوم مركزية اللوجوس إلى مبدأ إرشادى، ليس للنصوص المكتوبة بالتحديد، أو مبدأ للبشر بالدقة، ولكنه مبدأ للكون الطبيعى. إن

فكرة المركزية هذه هى تحديداً الفكرة التى يناهضها العديد من المنظرين النقديين المعاصرين (من خلال البنيوية، ثم من خلال الاستخدام الملازم للبنيوية ونقدها). وكما يقول جاك دريدا فى "البنية، العلامة، واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية":

> **على التوالى، وبأسلوب منضبط، يستقبل المركز أشكالاً أو أسماء مختلفة. إن تاريخ الميتافيزيقا مثله مثل تاريخ الغرب، هو تاريخ هذه الاستعارات والكنايات. إن قالبه الأم... هو تحديد الكينونة بوصفها حضوراً بكل ما فى هذه الكلمة من معنى. ويمكن الإشارة إلى أن كل الأسماء المتصلة بالأصوليات والمبادئ أو المركز كانت على الدوام تُعيِّن حضوراً ثابتاً... (الماهية، الوجود، الجوهر، الذات)... الترانسندنتالية، الوعى، الله، الإنسان، وهلم جرا. (٨٠ – ٢٧٩)**

إن فكرة وجود مركز أساسى ثابت، والمتعلقة بمركزية اللوجوس، هى ذلك الحضور الذى ينبثق منه المعنى. ويتوجب على أى نقد لمركزية اللوجوس، من ثمة، أن يتضمن فحصاً دقيقاً للغة، لأن اللغة داخل مركزية اللوجوس الخاصة بتقاليدنا الغربية، تقدم النظام الوسيط الذى يتجلى من خلاله الفكر (أو المعنى) مادياً. إن اللغة ليست حاملاً بريئاً للفكر، وإنما هى بالأحرى التى تشكل الفكر ضمن مقولاتها المفهومية التى تضاعف نسقاً مَرْكَزِى اللوجوس. إن الإسهام ما بعد البنيوى فى فهمنا للغة هو الإدراك بأن اللغة تعتمد على تعارضات تراتبية بين الحضور والغياب، الحقيقة والمظهر، الداخل والخارج، المعنى والشكل – وبأن الحد الأول يكون متفوقاً على الحد الثانى، فى الوقت الذى يدرك فيه الحد الثانى بوصفه تابعاً للحد الأول.

وطبقاً للسانيات، يُفترض وجود حقيقة سابقة أو ماهية يمكن تمثيلها بواسطة أحد الدوال، أى أن الدال هو وسيلة النفاذ إلى هذه الماهيات أو الحقيقة. وهذا الأساس، هو نظرية أرسطية للتمثيل ترتكز على فكرة أن اللغة تمثيلٌ للفكر، الذى يُعَدُّ بدوره تمثيلاً للعالم. إن هذه هى الأفكار الميتافيزيقية مركزية اللوجوس حول عالمنا، وبالتالى لغتنا التى يحاول الفكر البنيوى هدمها. لقد شكك سوسير فى الأسس التى قامت عليها مركزية اللوجوس عندما نظر إلى المعنى بوصفه اعتباطياً ويحدده "الاختلاف" عوضاً عن كونه ماهية، ثابتة متطابقة مع الذات. وطبقاً للسانيات، رفض سوسير النظرة التمثيلية للمعنى بوصفه ذلك الشيء الذى ظهر طبيعياً بين المرجع (الشيء المادي) والعلامة (ما يشير إلى ذلك المرجع أو يعكسه). وبدلاً من ذلك ميز سوسير ضمن العلامة ذاتها بين الدال signifier السمعى والخطى (الشيء الذى يشير) والمدلولsignified (الفكرة أو المفهوم الذى يشير إليه الدال) إن المرجع، وفقاً لعملية تثبيت موقع المعنى داخل هذا المخطط، يصبح بلا أهمية. إن الاقتراح بأن المعنى ليس اعتباطياً فحسب، وإنما يحدده الاختلاف، يعنى افتراض مقولة عامة لمعنى مفهومي يتوجب وصفه طبقاً لتخومه الخارجية، عوضاً عن محتوياته، ولكن يظل ينظر إليه، ولو بشكل مؤقت، كنظام مغلق، وسوف نتمكن من الاطلاع على هذه النظرة المتعلقة بالمعنى كما تتجلى فى قصة كالفينو.

وفيما أقدم "علامة فى الفضاء" ببطء، سوف أعكف على مناقشة التغيرات التى طرأت على تفكيرنا حول اللغة، والمعرفة، وطرائق النظر إلى العالم. ولا يتعين علينا أن ننظر إلى هذه الحركة بوصفها تصاعداً خطياً يتكيء على قاعدة السبب والنتيجة، بقدر ما يتوجب علينا النظر إليها من حيث تميزها بالقطيعة، والتغير، والصدفة. كما لا أوحى باقترابنا من معرفة "حقيقية" مع تقدم الزمن، وإنما يقع التأكيد على الجداول الاستبدالية التى تتحول إلى فكر. إن أول ما نصادفه فى تلك القصة، هو شخصية Qfwfq (وسوف أدعوه / أدعوها Q) التى تعمل ضمن

إطار تجريبى، كما تظهره ثقة وضعية فى الربط التمثيلى بين المرجع و الدال (بدون مرجع، لا يكون للغة معنى) وتأكيد على سيطرة الذات. وتعنى "الذات" فى هذا السياق ذات التجربة، الــ "أنا" التى تفكر وتدرك وتتكلم. وتشير افتراضات Q كلما تقدمت القصة إلى تحولٍ نحو جدولٍ استبدالى بنيوى يؤكد على اعتباطية المعنى وتحدده عبر الاختلاف أو العلاقات. ويتحول هذا التأكيد البنيوى على المعنى بعد ذلك إلى اللعب الذى لا مفر منه للإرجاءِ différance ما بعد البنيوى. وعلى الرغم من أن ما بعد البنيوية تتمسك بالعقيدة البنيوية التى ترى أن المعنى يرتكز على الاختلاف، فإنها تجد مفهوم البنيوية للعلامة – الذى يتأسس على التمييز بين المحسوس والمعقول، أى بين الدال والمدلول – مجرد مثال واحد للاعتماد على منطق الثنائية الذى يواصل تقاليد مركزية اللوجوس (التى تؤسس التراتبية الثنائية على الحضور مقابل الغياب). وفى الوقت الذى فصلت فيه ما بعد البنيوية المرجع عن العلامة فصلاً أبعد، يفصل ما بعد البنيويين المدلول عن الدال، ويتحدثون عن سلاسل من الدوال (يصبح فيها كل مدلول فى حد ذاته دالاً)، وبذا تَفْتَحُ ما كان قبل ذلك نسقاً مغلقاً من المعنى. إن الإرجاء، ما بعد البنيوى (انظر الفصل الثاني) لا يشير فقط إلى الاختلاف بين المدلول والدال، ولكن أيضاً للإرجاء اللانهائى للمعنى من حيث إن كل مدلول يصبح فى حد ذاته دالاً.

باختصار، أقدم "علامة فى الفضاء" كبناء مجازى وتفكيك للبنيوية السوسيرية. إلا أن عملى ليس بالتأكيد تأويلاً بريئاً غير متحيز. إن هذه القصة، وكذلك عملى كله هنا يدحض إمكانية هذا التأويل. وعلينا ان نتذكر أن هذا النص مكرسٌ لعملية القراءة (بمعنى فتح المعاني) وليس للتفسير (بمعنى غلق العمل على معنىً بعينه). إنه قراءة لإحدى القصص بالتزامن مع قراءةٍ لنظريةٍ نقدية معاصرة.

كان ذلك هو الوقت الذى تستغرقه بالتمام، وليس أقل من ذلك بيوم، قال Qfwfq: ذات مرة، أثناء إقلاعى، رسمت علامة عند نقطة فى الفضاء، حتى أتمكن من العثور عليها مرة أخرى بعد ذلك بمائتى مليون سنة، عندما أمر بها المرة القادمة.

إن أول ما يمكن أن يتبادر إلى أذهاننا هنا هو أن يكون Q قد قرر أن يصنع علامة لكى تخبره بالوقت، ولكن ذلك ليس صحيحاً. إن Q يعرف بالفعل (على نحو ما) أن الدورة تستغرق ٢٠٠ مليون سنة. وتكون أول مهمة لنا إذن هى تحديد "العلامة" على الطريقة التى قُدّمت بها فى هذا السياق. إنها، أولاً، شيء تم إبداعه، ومن ثمة، يتم السيطرة عليها بواسطة الذات، ويبدو الغرض منها أن تكون تواصلاً، وبالتالى لغة، ولكن فقط بالنسبة لـــ Q نفسه. إنه يصنع العلامة "حتى أتمكن من العثور عليها مرة أخرى". بهذه الصفة، تؤدى العلامة عمل المرآة، بوصفها ذلك الشيء الذى تبدعه الذات لكى يعكس الذات ويقوم بتمثيلها. إن العلامة، عند هذه النقطة، رمزٌ أو أيقونة، أى أنها التحام المحتوى والشكل. إن Q عندما يرسم علامة تعمل كمرآة، يكون المحتوى والشكل متطابقين. إن علامته شيء وَحْدِى.

أى نوع من العلامات هي؟ من الصعب أن أشرح ذلك لأننى إذا قلت لك علامة، فسوف ينصرف تفكيرك فى الحال إلى شيء يمكن تمييزه عن شيء آخر، ولكن لا شيء يمكن تمييزه عن أى شيء آخر؛ سوف تفكر فى الحال فى علامة صُنعت بواسطة إحدى الآلات أو صنعتها يداك، ومن ثم، عندما تقوم بنقل الآلة أو يديك، تبقى العلامة، ولكن فى تلك الأيام لم توجد آلات أو حتى أياد، أو أسنان، أو أنوف، كل الأشياء التى ظهرت بعد ذلك، بعد ذلك بزمن طويل. أما بالنسبة للشكل الذى يمكن أن تتخذه العلامة، تقول بأن ذلك لا يمثل مشكلة لأنه مهما يكن الشكل الذى يُعطى لها، فإن على العلامة أن تعمل كعلامة، أى، أن تكون مختلفة أو تكون من جانب آخر مثلها مثل غيرها من العلامات، وهنا، مرة أخرى، يكون من السهل عليكم أيها الصغار أن تتحدثوا، ولكن فى تلك الفترة، لم يكن لدى أية نماذج لكى أقتدى بها، ولم أقل بأننى سوف أصنعها بالطريقة نفسها أو أننى سوف أصنعها مختلفة، فلم يكن هناك شيء لكى يُنسخ، لم يكن أحد يعرف ما هو الذى كان عليه شكل الخط، مستقيم أو منحنى، أو حد النقطة، أو النتوء، أو الفجوة.

إن عبارة Q عبارة لافتة. فإذا تحدثنا بلغة اللسانيات، فلن يكون بمقدورنا أن نتصور علامة Q. إن Q يرى علامته ماهية خالصة. وبالنسبة لسوسير، تتحدد الأشياء بعلاقاتها بأشياء أخرى وليس عبر ماهيات من أى نوع. إن سوسير يقرر أن

> **القانون النهائى للغة هو، إذا جاز القول، أن لا شيء يمكن أبداً أن يقيم فى مفردةٍ وحيدة، ويُعَدُّ هذا نتيجة مباشرة لحقيقة أن العلامات اللغوية مقطوعة الصلة بما تعنيه. إن الحرف a لا يمكن أن يعين شيء بدون مساعدة من الحرف b، والعكس صحيح. أو بعبارة أخرى، إن كلا الحرفين يمتلك قيمة فقط من خلال ما بينهما من اختلافات، أو أن أياً منهما لا يمتلك قيمة، فى أى من مكوناته، إلا من خلال نفس هذه الشبكة من الاختلافات الأبدية السالبة. (كلر، ١٩٧٧)**

ويمكن لسوسير الذهاب إلى القول بعدم إمكانية تخيل علامة "أصلية"، حيث إن المعنى يحدده الاختلاف، تعين على كل علامة أن تمتلك شيئاً مختلفاً عنها لكى تظهر إلى الوجود، ولكى يكون لها معنى. إذن مع العلامة كاختلاف (الأمر الذى يقتضى وجود عناصر أخرى داخل النسق من أجل المقارنة) نبدو عاجزين تماماً عن تمثيل علامة Q كمفهوم، ما لم نفكر بطبيعة الحال فى الاختلافات بين العلامة والفضاء. إن Q يوحى فى حقيقة الأمر بما سوف يصبح عليه فيهما للعلامة: ذلك الذى يكون له معنى بسبب الاختلاف، "شيء يمكن تمييزه عن شيء آخر". ولكننا بذلك نكون قد انتقلنا بالفعل قدمًا (كما يقترح Q) إلى جدول استبدالى أبعد للفكر وفى هذه الفقرة، والفقرة التى تليها نرى أن Q يحدد موضع علامته على نحو أكثر يسراً داخل الفكر الميتافيزيقى التقليدى الذى يحتفظ فيه بالعلامة كرمز، وحيث

يكون المرجع والعلامة شيئاً واحداً. لقد تصورت فكرة صنع علامة. هذا أمر صحيح، أو بالأحرى، تصورت فكرة علامة، شيء أرغب فى صنعه، ومن ثم، عند هذه النقطة من الفضاء، وليس عند نقطة أخرى غيرها، صنعت شيئاً كنت أعنى أن يكون علامة، واتضح لى، مع ذلك،أننى قد قمت بالفعل بصنع علامة.

بعبارة أخرى، إذا أخذنا فى الاعتبار أن تلك كانت المرة الأولى على الإطلاق التى يتم فيها صنع علامةٍ فى الكون، أو على الأقل فى دائرة درب اللبانة، وجب عَلَى الاعتراف بأنها خرجتْ إلى الوجود على نحو جيد جداً.

وفى الوقت الذى نسمح فيه لــ Q بالاستمتاع بلحظة المجد هذه، يكون من حقنا أيضاً أن نسأل مثلما يكون من حقه أن يسأل: ما الذى حدا به للاعتقاد بأن تلك كانت هى العلامة الوحيدة. من أين أتت فكرة العلامة؟ ومع ذلك تتسم لذَّاته بمسحة مألوفة ونحن نسمع صدى لذة الله فى خلقه، "ورأى الله ذلك حسناً، العلامة الأولى، الكلمة. إن ذلك الترجيع لخلق الله، وفكره وصيرورته يوجد متزامناً. إن هذا هو المرتكز الذى تقوم عليه فى النهاية أنطولوجيا مركزية اللوجوس الغربية. إن الله هو الكلمة وهو خالق الكلمة. إن Q يتصور علامةً، الفكرُ والعلامةُ يحدثان فى ذات الوقت، وكان ذلك حسنٌ.

وهكذا نكون فى وضع الذات، الذى، فى خلقِه، يصبح المركز الذى يحدد المعنى بخلقه علامةً، وضمن هذا المبدأ، توجد إمكانية وجود الأصل بوصفه شيئاً يكمن فى الذات وينبثق منها. ومثلما تكون الذات هى خالقة المعنى، فإن الإحساس بالمعنى هنا هو ذلك الشيء الذى يكون محايثاً للعلامة. إن القصد والوجود، المحتوى والشكل لا يمكن فصلهما؛ إن العلامة تتألف من مرجع (ما يكونه الشيء، ما يمكن الإشارة إليه) والعلامة (ذلك الشيء الذى يشير إلى المرجع، الشيء الذى يتولى الإشارة). إن المرجع والعلامة - والأخيرة سوف تصبح بلغة البنيوية المدلول والدال - لا يمكن التفكير فيهما منفصلين لأن العلامة تقوم بتمثيل المعنى على نحوٍ دقيق. إن أنطولوجيا الميتافيزيقا الغربية، وأسس الحركة الإنسانية محقان

عند هذه النقطة من القصة: إن Q هو الذات الذى يخلق المعنى، والمعنى يكون محايثاً فى علامة Q.

مرئية؟ يا له من سؤال! من يملك عيوناً يرى بها فى تلك الأيام؟ لم يُر شيء أبداً بواسطة أى شيء، بل أن السؤال لم يتم طرحه أبداً، يمكن إدراكها، نعم، بعيداً عن أى إمكانيةٍ للخطأ؛ لأن كل النقاط الأخرى على الفضاء كانت متماثِلة، لا يمكن التمييز بينها، وعلى العكس، كانت هذه النقطة هى التى تضم العلامة فوقها.

إن علامة Q تمتلك قيمة أو معنى بسبب موقعها داخل النظام (الشمسي). وبألفاظ سوسير:

> **المفاهيم تخالفية تماماً، لا تتحدد إيجاباً بمحتواها، وإنما تتحدد سلباً بعلاقاتها بعناصر أخرى فى النظام. إن خاصيتها الأدق، هى كونها ما لا يكونه غيرها. (كلر ٣٦, ١٩٧٧)**

ومهما يكن من أمر، فإن Q ينظر للعلامة على ضوء المعنى الميتافيزيقى الغربى للتمثيل: لقد أنتوى أن يصنع علامة.. وبعد ان انعقدت نيته على فعل ذلك، صنعها. إن العلامة تمثيل لنيته، وينعكس المعنى من خلال الشكل.

إذن، فيما كانت الكواكب تواصل دورانها، والنظام الشمسى يواصل مسيرته، تركتُ العلامة فى الحال بعيدة خلفى، تفصلنى عنها حقول الفضاء اللانهائية، ولم أتمالك نفسى عن التفكير فى الوقت الذى يمكن أن أعود فيه لرؤيتها ثانية، وفى الطريقة التى يمكن أن أتعرف بها عليها، وفى مدى السعادة التى سوف تغمرنى بها، فى هذا الامتداد المجهول الاسم، وبعد أن أكون قد قضيت مائة ألف سنة ضوئية دون أن أصادف شيئاً مألوفاً، لا شيء لمئات القرون، لآلاف الألفيات،

سوف أعود، وهناك، سوف تكون فى مكانها، تماماً كما تركتها، بسيطة وعارية، ولكن بتلك البصمة التى لا يمكن إخطاؤها، التى منحتها إياها.

إن بهجة Q بهجةٌ تنتمى إلى الذات الفاعلة المسئولة عن اللغة "تلك البصمة التى لا يمكن إخطاؤها" التى تمثله. إن Q قادر من خلال الملكية على استعادة وتمييز معنى العلامة عما يختلف عنها من علامات، أو يماثلها. ومع كلمة "بصمة"، يوحى Q أن علامته تكون، بالنسبة إليه، مرجعاً مادياً. ولكن مع ابتعاده عن علامته يمكن أن نبدأ فى التفكير فى مصطلحى المدلول والدال كتعريف للعلامة: الدال بوصفه "البصمة"، الشكل الذى يدل، والمدلول بوصفه المفهوم المشار إليه. وفى هذه الحالة، تكون الفكرة المدلول عليها هى لحظة الألفة التى يرغب Q فى العودة إليها. ووفقاً للمصطلح البنيوى، لا تكون هناك ضرورة البتة لتخيل (أو تقديم) المرجع لفهم العلامة التامة.

إن العلاقة بين هذا المفهوم للعلامة (كمدلول) كما يتذكرها Q، والعلامة "الخطية" (الدال) التى يحاول بها Q تذكر المدلول، تدفع إلى الصدارة بالمبدأ الأول لنظرية سوسير فى اللغة، وهو المبدأ اللسانى لاعتباطية العلامة. إن أى اتحاد للدال والمدلول هو كينونة اعتباطية. وفى قصتنا، على سبيل المثال، لا نعرف أيضاً شكل "البصمة" الذى خلفها Q وراءه. إن الشكل نفسه كما هو واضح ليست له علاقة تمثيلية مباشرة بمفهوم العلامة الذى كان يقصده Q. إن هذه الاعتباطية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتحديد المعنى أو القيمة بوصفها اختلافاً. إن كون العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية يوحى بحاجتنا للتفكير خارج مملكة المفاهيم الكلية الثابتة أو المطلقة. ومع ذلك، لا يزال Q يرى علامته كشيء ثابت.

ببطء، يشرع درب اللبانة فى الدوران، بنجومه الثابتة، وكواكبه، وسُحبه والشمس، وغيرها، تجاه الحافة. وفى الوقت الذى كان فيه كل شيء يدور، بقيت العلامة وحدها ساكنة، فى بقعة عادية بعيداً عن متناول المدار (لكى أصنعها،

اضطررت للانحناء على حافة المجرَّة قليلاً، لكى تبقى بالخارج حتى لا تصطدم بها كل تلك العوالم الدائرة، فى نقطة عادية لم تعد بعد ذلك عادية، حيث كانت هذه النقطة هى النقطة الوحيدة التى كانت هناك بشكلٍ مؤكد، والتى يمكن استخدامها كنقطة مرجعية نميز على أساسها غيرها من نقاط.

كنت أفكر فيها ليل نهار؛ وفى الحقيقة، لم أكن قادراً على التفكير فى شيء آخر سواها. كانت هذه بالفعل هى الفرصة الأولى التى أتيحت لى لتصور شيء؛ أو يمكن القول، لتصور شيء كان مستحيلاً من قبل، أولاً، لعدم وجود أى شيء أفكر فيه، وثانياً، لأن العلامات التى يمكن بها أن أفكر فيها لم يكن لها وجود. ولكن، منذ اللحظة التى وجدت بها تلك العلامة، كان من الممكن بالنسبة لشخص مفكر أن يفكر فى علامة، ومن ثم كانت تلك العلامة، بمعنى أن العلامة كانت الشيء الذى يمكن أن نفكر فيه، وأيضاً علامة الشيء المفكر فيه، تحديداً هى نفسها.

ومع تقدم القصة، يكون من الضرورى بشكل متزايد إعطاء تأويلات مزدوجة "لعلامة" Q. فمن جهة، يظل الفكر والعلامة متزامنين ("العلامة كانت الشيء الذى يمكن أن نفكر فيه"). ومن جهةٍ أخرى، نرى علامة Q منقسمة إلى "أشياء نفكر فيها "(المفهوم: المدلول) وشيء "نفكر به فى [الأشياء] " (المشير الخطى أو المنطوق: الدال). فى الصيغة التجريبية التقليدية، يكون الشيء المفكر فيه هو المرجع المادى، والشيء الذى نفكر به فى المرجع هو العلامة. وبالنسبة للبنيويين، تكون الفكرة أو المفهوم هو الشيء المفكر فيه (المدلول). والشيء الذى نفكر به فى المدلول هو الدال. إن هذا التمييز بين المدلول والمرجع حاسم لأنه لا حاجة بنا إطلاقاً لمناقشة المرجع فى نظام سوسير. إن العلاقة (الاعتباطية) بين الدال والمدلول فى اللغة هى التى تغلف المعنى. فعندما يتحدد المعنى كاختلاف، يستبدل المدلول بالمرجع. وما نحتاج إليه بالنسبة للمعنى هو الفكرة، أو المفيوم، أو الشيء كإمكانية بدلاً من الشيء نفسه.

ومن ثمة، يكون الموقف كالتالي: لقد قامت العلامة بوسم مكانٍ ما، ولكنها كانت تعنى فى ذات الوقت أنه فى ذلك المكان كانت توجد علامة (شيء أكثر أهمية بكثير لوجود العديد من الأماكن بينما لم يكن يوجد غير علامة واحدة)؛ وأيضاً كانت العلامة فى ذات الوقت هى علامتى، علامة أمتلكها لأنها كانت العلامة الوحيدة التى قمت بصنعها، ولأننى كنت الشخص الوحيد الذى قام بصنع علامات. لقد كانت أشبه باسم، اسم تلك النقطة، وأيضاً اسمى الذى وقعت به على تلك البقعة؛ باختصار، كان الاسم الوحيد المتاح بالنسبة لكل شيء يتطلب اسماً.

إن Q مرة أخرى يقدم تعريفاً سوسيرياً للعلامة بوصفها مدلولاً ودالاً: "إن ما يسم مكاناً" يكون هو الدال، و "ذلك المكان" يكون هو المدلول. إن المصطلح البنيوى ينظر إليهما منفصلين، ولكن لا يمكن لأحدهما أن يوجد مستقلاً عن الآخر. إنهما يوجدان كما ينص Q "فى ذات الوقت". ويتجلى عدم تفكير Q طبقاً للمصطلح البنيوى فى تباهيه بامتلاكه العلامة وتماهيه معها: "تلك العلامة كانت علامتى، علامة أمتلكها" إن الذات، فى الكون الخاص بـــ Q عند هذه النقطة، تمنح المعنى للغة، مُرَجِّعةً صدى النظرة الأرسطية للغة بوصفها تمثيلاً للأفكار فى الروح، أو العقل ومع ذلك، يبدو Q كأنما يوحى بأن العلامة (وبالتالى اللغة) تُعين الذات. وهذه الآراء هى، بمعنىً من المعانى، عوالم أنطولوجية منفصلة. إن الذات، فى الميتافيزيقا الغربية، مركزٌ يمنح المعنى، ما تكون باسم، اسم تلك النقطة، وأيضاً اسمى... الاسم الوحيد المتاح لكل شيء كان يتطلب اسما ولكن فى البنيوية، تُعَيَّنُ الذات ويتحدد موقعها ثقافياً وتاريخياً. إننا فى لحظة، سوف ننظر لمفردات اللغة تبعاً للمجتمع والفرد، اللذين سوف نحتاج إليهما لكى نتكلم عن الذات كما تعينها اللغة. أما الآن، وإحدى قدمينا فى مملكة مركزية اللوجوس، سوف ننظر فى الربط الذى قام به Q بين العلامة والاسم.

إن Q يستدعى حواراً حول موقع اسم العَلَم فى اللغة عندما يقول بأن علامته هى "أشبه ما تكون باسم ؛اسم تلك النقطة وايضا اسمى" إن Q بافتراضه تزامناً بين

"اسم تلك النقطة، وأيضاً اسمي" يعزز الموقف التجريبى الميتافيزيقى الذى يتيح ربطاً مباشراً بين الدال والمرجع. إن اسم العلم لا يعمل كمفهوم، أى، كمدلول. وبدلاً من ذلك، يؤدى اسم العلم عمل الرمز. إن مملكة اسم العلم هذه، ومن ثم، اللحظة التى يتموقع فيها Q فى تلك النقطة فى قصته، هى مملكة النقاء التمثيلى، حيث يكون المرجع والعلامة (كدال) شيء واحد.١

إن عَالمنا، الذى يُنقَل على جانبى المجرة، يواصل ملاحته عبر فضاءات بعيدة، وبقيت العلامة حيث كنت تركتها لكى تَسِمْ تلك البقعة، وفى نفس الوقت وسمتنى، لقد حملتها معى، وسكنتنى، امتلكتنى تماماً، تدخلت بينى وبين كل شيء حاولت أن أؤسس به علاقة.

إن علامة Q لا تزال تُدرك بوصفها شيئاً مستقراً. إنها، فى عدم اختلاطها بالزمن، تكون ماهية خالصة. وتشير عبارة "وسمتنى.. سكنتني" مرة أخرى إلى أن الذات، وعلامة الذات يتطابقان، مثلما يحدث مع اسم العلم. ولكن عندما يقدمQ كلمة "علاقة"، تنزلق "العلامة" صوب المصطلح البنيوى، لأنها تقدم الحس اللغوى المشترك فى أحد المجتمعات، وتشدد على المعنى بوصفه اجتماعياً. إن عبارة "تدخلت بينى وبين كل شيء حاولت أن أؤسس به علاقة" توحى بتعريف سوسيرى لـــ "اللسان" langue، ذلك النظام الذى يسبق، الذى يُملى، الذى يبين، الذى يزودنا بشكل اللغة، وتوحى، على سبيل التوسع، بشكل العلاقات داخل مجتمع. إن سوسير يقرر أن اللسان langue "هو الجانب الاجتماعى للكلام، الذى يقع خارج الفرد الذى لا يمكنه خلقه أو تعديله بنفسه؛ إنه يوجد فقط بفضل عقدٍ يوقعه أعضاء المجتمع (هارلاند، ١٢ ,١٩٨٧)

لقد عَلمنا بالفعل أن سوسير، وهو يعيِّن وحدات اللغة، قد فرَّق بين الوحدات العلاقية الخالصة، والوحدات المجردة (المدلولات) وتجلياتها المادية (المراجع). ثم يقيم سوسير التمييز بين "اللسان" langue و "الكلام" parole:

إن "اللسان" هو نظام اللغة، اللغة كنظام من الأشكال، بينما يكون "الكلام" parole هو الكلام الفعلى، أحداث الكلام التى تجعلها اللغة ممكنة. (كلر، ٣٩ ,١٩٧٧)

إن التمييز الذى يقيمه سوسير بفصله "اللسان" عن "الكلام" يمثل فصلاً بين ما هو اجتماعى، وما هو فردى، أو، طبقاً لكلمات سوسير "ما هو أساسى عما هو ثانوى أوعرضي" (كلر، ٤ ,١٩٧٧). إن بناء سوسير هنا، بينما يبدو فى الظاهر مرتكزاً على تراتبية تنتمى لمركزية اللوجوس المتعلقة بالحضور/ الغياب أو "ماهوي"/ "عرضي"، كانت نتيجته قلب الكون المركزى اللوجوس (التمثيلي) رأساً على عقب. وهذا صحيح لأنه افترض أسبقية المعانى الاجتماعية (فى شكل مقولات اللغة /اللسان) على الأشياء الموضوعية. بعبارة أخرى، هناك نظام حاضرٌ دائماً (على الرغم من كونه، ربما، غير متاحٍ أمام الوعى المباشر)، نظام فى حالة عمل دائم لبنية السلوك. إن هذا المفهوم يمتلك مظاهر تنسجم مع لحظة ما بعد الحداثة، ومظاهر تمثل تناقضاً مع هذه اللحظة. إن ما ينسجم مع منطق ما بعد الحداثة هو التشديد الذى يقع هنا على المعنى بوصفه اجتماعياً أو جمعياً. إن تشديداً كهذا يبدأ فى تحرير المعنى من التمثيل المطلق وتحريكه صوب الفكرة ما بعد الحداثية للمعنى بوصفه شيئا يتم تركيبه. إن التجربة الفردية تُفهم بلغةٍ اجتماعية. ولكن الجدول البنيوى يغلق هذه الحركة مثلما يكشف عنها، وذلك بالإشارة إلى الأعمال الاجتماعية كنظام من المعايير. ومن ثم، تحل مطلقية القواعد والميكانيزمات (بالنسبة لسوسير، قواعد إحدى اللغات) محل مطلقية القد بالقد. ويبقى لنظرية ما بعد البنيوية أن تصبغ هذه القواعد بالصبغة التاريخية، ومن ثمة، تفتح النظام البنيوى المغلق. وكان من غير الممكن تصور هذه الحركة التى أحدثتها ما بعد البنيوية بدون القطيعة البنيوية للمعنى، من الماهية الخالصة أو النقية إلى البناء الاجتماعى.

إن ما ينقلب رأساً على عقب في قصتنا هو فكرة Q (الذى يمثل مؤقتاً "الإنسان" مركزى اللوجوس) بوصفه ذلك الكائن الذى يخلق ويُعين اللغة، بواسطة العلامات والبنى. ضع فى اعتبارك هذا الحس بالمعنى بوصفه اجتماعياً، مستمداً من العلاقات، التغير الذى يطرأ على علامة Q من شيء له معنى، لأن Q الذات منحيا معنى، إلى شيء يمنح المعنى لــ Q ومجتمع Q.

فيما كنت أنتظر العودة واللقاء بها مرة ثانية، استطعت استمداد علامات أخرى منها ومجموعات من العلامات، العلامات المماثلة وتباينات من العلامات المختلفة. غير أن عشرات وعشرات الآلاف من الألفيات قد انصرمت منذ اللحظة التى قمت فيها بصنعها (بالأحرى، منذ الثوانى القليلة التى رسمتها فيها على عجل فى الحركة الدائمة لدرب اللبانة)، والآن، تماماً فى الوقت الذى أحتاج فيه أن أضع فى اعتبارى كل تفصيلة من تفصيلاتها (أدنى شك فى شكلها يشكك فى التمييزات الممكنة بينها وبين العلامات الأخرى التى يمكن أن أقوم بصنعها)، أدركت، على الرغم من استحضارى لشكلها العام، مظهرها الكلى، أن بها شيئاً ما لا يزال يتملص منى، أعنى إذا حاولت أن أفتتها إلى عناصرها المختلفة. لم أتمكن من تذكر ما إذا كانت تتنقل بهذه الطريقة أو تلك، بين جزئية وأخرى، لقد كنت محتاجاً لأن تكون هناك أمامى، لكى أدرسها وأستشيرها.

فإذا كانت علامة Q مرادفة لماهية نقية خالصة ما، فسوف تكون غير قابلة للتغير - لن يكون بحاجة إلى الاحتفاظ بها أمامه لكى يعرف معناها. إنها سوف تكون ما هى عليه، عاجزة عن التغير بأية طريقة من الطرق. ولكن Q يدرك ما يمكن أن يقول سوسير، إنه القاعدة الأولى للغة: اعتباطيتها. ومرة واحدة وإلى الأبد، لم يعد Q قادراً على محاولة النظر إلى العلامة بوصفها مرجعاً / دالاً، حيث يكون المرجع "هناك، أمامى، أدرسه وأستشيره"، لا يتبدل، ولكن على الآن أن أنظر للعلامة كمدلول / دال. وفيما يتذكر Q العلامة، يتذكر فكرة عن الشيء (المدلول)، والدال الذى يحاول أن يتذكر بواسطته أن المفهوم له فقط صلة اعتباطية به.

إن اهتمام Q بعدم ثبات علامته، وعدم قابليتها للتغير، يسمح لنا بالنظر إلى طبيعة العلامة سنكرونياً (آنياً) ودياكرونياً (زمانياً) إن الدراسة الدياكرونية للغة هي دراسة تطورها فى الزمن، والدراسة السنكرونية للغة هى دراسة النظام اللغوى فى حالة محددة دون إحالة إلى الزمن. إن كلر (١٩٧٧) يشرح فكرة السنكرونية والدياكرونية على ضوء الطبيعة الاعتباطية للغة:

> **إن حقيقة أن العلامة اعتباطية "أو عارضة" تماماً يجعلها تابعة للتاريخ، ولكنها تعنى أيضاً أن العلامات تتطلب تحليلاً لا تاريخى... وحيث إن العلامة لا تمتلك أى لُب ضرورى يتعين دوامه، توجب تحديدها ككينونة علاقية، أى فى علاقتها بغيرها من العلامات. والعلاقات ذات الصلة، هى تلك العلاقات التى تسود فى زمن محدد (٤٦)**

باختصار، على الرغم من أن البنيوية تسلط الضوء على السنكرونى، فإنها أيضاً تعترف بتأثير التاريخ على العلامات. إن هذا التمييز بين التحليل السنكرونى والدياكرونى، ليس مسألة "إما/ أو"، طريقة صحيحة وأخرى خاطئة فى النظر إلى اللغة. إن أياً من هذه الحدود لا ينفى الآخر. إنها توجد فى تزامن. إن النظر إلى شيء ما سنكرونياً أو دياكرونياً يعتمد على قيمته الاستعمالية وفق برنامج عمل محدد. إن هذين المصطلحين يعكسان إحدى اللحظات فى الجدول الاستبدالى المفعم بالتوتر للبنيوية. إن السيميوطيقا البنيوية وقضايا التاريخ لا يمكن حلهما بسهولة: إن البنيوية يمكن أن تكون لا تاريخية كما يمكن لها أن تُمفصل تاريخياً. على سبيل المثال؛ يفترض التحليل السنكرونى لحظة سكون افتراضية داخل نظام دياكرونى. إنها إذن متخيلٌ منهجى. على السطح يمكن أن نرغب فى الربط بين تحليل

سنكرونى (يؤكد على السكون) باعتباره لحظة فى البنيوية توجد خارج لحظة ما بعد الحداثة، وتحليل دياكرونى (يؤكد على التاريخ والتغير) يقع ضمن لحظة ما بعد الحداثة. ولكن لا يمكن تناول الأمور بهذه البساطة. إن التحليل البنيوى الدياكرونى يقتضى تاريخاً خطياً، إن لم يكن تاريخاً يمكن التنبؤ به. وهذا، تحديداً، كما سنرى، أبعد ما يكون عن لحظة ما بعد الحداثة. إن Q ينتظر أن "يحلق" بعلامته لكى يتمكن من إنجاز تحليل سنكرونى.

ولكن، بدلاً من ذلك، كانت (العلامة) لا تزال بعيدة. لم أكن أعرف بعد كم تبعد، لأننى قمت بصنعها تحديداً لكى أعرف الوقت الذى أستغرقه لرؤيتها مرة أخرى. ومتى أتمكن من رؤيتها مرة ثانية؟ شيء لا أعلمه. والآن، لم يكن دافعى فى صنعها هو ما يشغلنى، ولكن كيف صُنعت، وبدأت فى إقامة الفرضيات حول هذه "الكيفية"، والنظريات التى على أساسها توجد بحكم الظروف فى طريق معين، أو، من جانب آخر، إذا تبنينا مبدأ الإقصاء، حاولت استبعاد كل الأنماط الأقل احتمالاً للعلامة للوصول إلى النمط الصحيح، ولكن كل هذه العلامات المتخيلة تلاشت حتماً لأن تلك العلامة الأولى، بوصفها عنصراً للمقارنة، كانت مفقودة.

إنه لشى طيب ألا يمثل الدافع أهمية بالنسبة لـ Q، لأنه أخبرنا فى بداية القصة بأنه قام بصنع العلامة "حتى أتمكن من العثور عليها مرة أخرى بعد ذلك بمائتى مليون سنة"، والآن يقول بأنه صنع العلامة لكى تقوم بعمل الساعة المجريّة. إن إدراكه لدافعه يماثل فى عدم ثباته ذاكرته حول العلامة ذاتها. وكون هذه العلامة الأولى "مفقودة"، أمرٌ ضرورى طبقاً للغة اللسانيات البنيوية ذاتها. وحيث إن طبيعة العلامة هى الاعتماد على الاختلاف، فإن العثور على علامة أولى يغدو أمراً غير ممكن – إن كل علامة هى ما تكونه لأنها ليست ما يكونه غيرها من العلامات. ومع ذلك لا يزال Q يتمسك بأنماط للفكر تنسجم مع الميتافيزيقا الغربية من حيث إنه ينظر إلى لحظته الخاصة (فى الزمن والفضاء) كمركز يمكن له منه أن ينظر إلى الخلف، ويستنتج ما حدث فى وقت سابق عبر فرضياته ونظرياته بحيث يعيد

تعيين موقع "الأصل". ولأنه لا يزال واقعاً فى شرك منطق مركزية اللوجوس، فإنه يفترض وجود "حقيقة" تتفق مع "الأصل"، وتُعقل بواسطته.

وفيما كنت أعمل الفكر على هذا النحو (بينما واصلت المجرة تقلبها مستيقظة فى مخدعها من الفراغ الناعم، والذرات احتراقها وتوهجها) أدركت أننى قد فقدت فى هذه اللحظة تلك الفكرة المشوشة لعلامتى، ونجحت فقط فى تصور شظايا قابلة للتبادل من العلامات، أعنى، علامات أصغر داخل العلامة الكبرى، وكل تغير طرأ على هذه العلامات داخل العلامة بَدَّل العلامة ذاتها إلى علامة مختلفة تماماً؛ باختصار نسيت تماماً الشكل الذى كانت عليه علامتى، ولقد حاولت، كما يتعين على أن أفعل، ولكنها لم ترد على ذهنى مرة أخرى.

إننا نصادف هنا تقديماً واضحاً للسنكرونى ضمن سيرورة دياكرونية. فعندما يقول Q: إن "كل تغير يطرأ على هذه العلامات داخل العلامة يبدّل العلامة ذاتها إلى علامة مختلفة تماماً،" فإنه يذكرنا بأن أى تغيير فى النظام على المستوى الدياكرونى، يغير النظام نفسه، أى، العلاقات الشكلية للعلامات داخل النظام. ومن جهة أخرى، فإن النظام نفسه، على الرغم من قابليته للتغير، يكون كاملاً فى كل لحظة سنكرونية. إن أكثر الأمثلة شهرة عند سوسير هو مثال الشطرنج. ويشرح ألان ثيهر (١٩٨٤) ذلك التماثل:

> **إن سوسير، فى مقارنته التغير التاريخى والحالات الثابتة بالنقلات فى لعبه الشطرنج، يذهب إلى أن كل نقلة معطلة فى اللعبة، تُحْدث حالة ثابتة جديدة تتفق مع النظام السنكرونى فى أية لحظة معطاة. وبعد كل تغيير دياكرونى، بعد كل نقطة، تعتمد القيمة الخاصة بكل قطعة فى اللعبة أو النظام اللغوى، على موقع القطعة على الرقعة، تماماً مثلما تكون لكل كينونة**

قيمة عبر علاقتها التخالفية التى تضعها فى تقابل مع كل المفردات الأخرى فى النظام. ومثلما يحدث فى اللغة، تكون كل لحظة ثابتة مؤقتة فقط، وتكون النقلات التالية أمراً لا مفر منه... إن المعنى أو القيمة تحددهما علاقة داخل فضاء لعبة اللغة ذاتها، وليس عبر علاقةِ بحقلٍ خارجى. (٧٩ – ٧٨)

هذا هو ما نعنيه عندما نقول إن البنيويين ينظرون إلى كل لحظة بوصفها، بمعنىً ما، كاملة. ويشرح فردريك جيمسون (١٩٧٢)،

إن أصالة سوسير تكمن فى إصراره على حقيقة أن اللغة، كنظام كلى، كاملة فى كل لحظة بغض النظر عما يكون قد تغير فى لحظة سابقة. أى أن النموذج الزمنى الذى يقترحه سوسير هو نموذج لسلسلة من النظم الكاملة يعقب بعضها البعض زمنياً، وأن اللغة بالنسبة إليه حاضرٌ سرمدى، مع كل إمكانيات المعنى المتضمنة فى كل لحظة من لحظاتها... إن إدراك سوسير إدراك وجودى بمعنى من المعاني: لا أحد ينكر حقيقة الدياكرونى، بأن الأصوات تمتلك تاريخاً خاصاً، وأن المعانى تتغير. إن معنىً واحداً فقط، بالنسبة للمتكلم، فى أى لحظةٍ فى تاريخ اللغة، هو الذى يوجد، إنه المعنى المتداول. (٥)

ولا يعنى هذا أن اللغة لا تاريخية. إن سوسير ينص تحديداً على أن "اللغة تتضمن فى كل لحظة نظاماً مؤسساً وتطوراً؛ إنها فى كل لحظة مؤسسة حاضرة ونتاج للماضي" (كلر، ١٠٠ ,١٩٧٧). إن تاريخ العناصر الفردية يسفر عن أشكال يستخدمها النظام، وبالنسبة للبنيوية، تكون دراسة تلك الاستعمالات الجهازية هى الهدف أو الغرض. ولكن فكرة Q عن الزمن هنا ليست بنيوية تحديداً. إن تأكيده يقع على المعنى بوصفه مرادفاً للأصل، وليس للحاضر.

هل انتابنى اليأس؟ كلا، لقد كان هذا النسيان مدعاة للضيق، ولكن الأمر غير مستعصٍ على الإصلاح. ومهما يكن من أمر ما حدث، فإننى كنت أعرف أن العلامة موجودةٌ هناك بانتظارى، هادئة، وساكنة. سوف أصل، سوف أعثر عليها مرة أخرى، وسوف أتمكن حينئذ من التقاط خيط أفكارى. وبتخمين تقريبى، حَسِبتُ أننا أكملنا نصف دورتنا المجرِّية: كان على فقط أن أتحلى بالصبر، إن النصف الثانى يبدو دائماً أسرع مروراً. والآن كان على فقط أن أتذكر العلامة الموجودة وبأننى سوف أمر بها مرة ثانية.

مر يوم وراء الآخر، ثم عرفت أن من الضرورى أن أكون قريباً، لقد كنت نافذ الصبر على نحو غاضب؛ لأننى قد أصادف العلامة فى أية لحظة. إنها هنا، لا، أبعد قليلاً، والآن، سوف أقوم بالعد حتى الرقم مائة... هل اختفت؟ هل تجاوزناها بالفعل؟ لا أعرف. ربما بقيت علامتى حيث لا يعرف أحد مكانها، خلف، أو بعيدة تماماً عن مدار دوران نظامنا. لم أحْصِ عدد النوسانات التى كانت تخضع لها، وخاصة فى تلك الأيام، حقولَ الأجرام السماوية للجاذبية، والتى جعلتها تتبع مدارات غير منتظمة، تتقاطع مثل زهرة الداهليا. لقد عذبت نفسى لمدة تقارب مائة ألفية فى مراجعة حساباتي: لقد اتضح أن مسارنا كان يتماس مع تلك البقعة ليس كل سنة مجرِّية، ولكن كل ثلاث سنوات فقط، أى كل ستمائة مليون سنة شمسية. عندما تتمكن من الانتظار لمائتى مليون سنة، يكون بإمكانك أيضاً أن تنتظر ستمائة مليون، ولقد انتظرت؛ كان الطريق طويلاً، ولكن لم أقطعه سيراً على

الأقدام على أية حال. سافرت فوق المجرة عبر السنوات الضوئية، راكضاً فوق المدارات الكوكبية والنجمية، كما لو كنت على صهوة جواد تطلق حوافره الشرر، كنت فى حالة نشوة امتطائية؛ شعرت بأننى أمضى قدماً لغزو الشيء الوحيد الذى يعنى شيئاً بالنسبة لى، العلامة، والسيادة، والاسم.

إن المفارقة تكمن فى أن Q كان، دون أن يدرى، يُحدد العلامة طوال الوقت بلغة بنيوية، ومن ثم تشكك فى الفكرة المركزية للوجوس حول "الإنسان" بوصفه الكائن الذى يتحكم فى المعنى، ومع ذلك، يظل Q على غير وعى بنقده الخاص للذاتية. وبعد وفرة من الأمثلة الدالة على قدرته على السيطرة على العلامة، وبالتالى اللغة، فإن بإمكانه، لا يزال، استعمال كلمة "يغزو". إنه يؤمن بنفسه كذات تمتلك القدرة على إبداع المعنى. وطبقاً لمعرفتنا الطويلة باللغة، نعرف قبل Q ما هو المنتظر من علامته، وبالتالى "سيطرته واسمه" قبل أن يعود إلى حيث يعتقد أنه كان أول مرة.

قمت بالجولة الدُورية الثانية، وفى الدورة الثالثة، كنت هناك، خرجت منى صرخة. فى نقطةٍ كان يفترض أن تكون نفس النقطة، فى مكان علامتى، كان خدشٌ بلا شكل، كشطٌ من الفضاء، كادمٌ ومفتت. لقد فقدت كل شيء: العلامة، والنقطة، والشيء الذى جعل منى – كونى الشخص الذى صنع العلامة عند تلك النقطة – ما أكون عليه.

مع تلاعب العلامة، اتضح أن أحلام Q فيما يتعلق بنقائها، وعدم قابليتها للتغيير، كانت محض أحلام. إن دور Q بوصفه الذات التى أبدعت العلامة، قد تلاشى. فإذا كانت هويته أو ذاتيته ترتكز على "كونى الشخص الذى قام بصنع العلامة"، فإن سرعة زوال تلك العلامة ينفى "السيادة والاسم" اللذين يخصانه. إن هذه اللحظة تُعَدُّ مقدمةً قوية لنقد الذاتية فى البنيوية، التى يتحدد فيها المعنى وفقاً لأنظمة العلامات، وليس وفقاً لتتبع حدث ما وصولاً لذات تمثل مصدراً. باختصار، يتألف المشروع البنيوى فى الغالب من تفسير المعانى على ضوء بنى، أو أنظمة

العرف التى تفلت من القبضة الواعية للذات. لقد كان الفضاء، بدون علامة، للمرة الثانية، صدعاً، خواءً بلا بداية أو نهاية، غثاء؛ كان كل شيء فيه - بما فى ذلك أنا - ضائعاً. (ولا تقل لى إن علامتى، ومحو علامتى يرقيان لأن يكونا نفس الشيء؛ إن المحو كان بمثابة محو للعلامة، ومن ثمة، لم يكن يصلح لتمييز نقطة ما عما يسبقها، أو يليها من علامات.)

ومع ذلك، لو لم تكن العلامة والمحو عند هذه النقطة هما نفس الشيء، فإنهما يمثلان على الأقل، بطبيعة الحال، علامتين. إن المحو يمتلك معنى - تحديداً - لأنه ليس العلامة، تماماً مثلما كانت العلامات الأخرى التى فكر فيها Q تمتلك معنى لأنها ليست علامة Q. وفى وقت أسبق عندما يقول Q "لأننى كنت أعنى أن أصنع علامة، اتضح أننى قمت بالفعل بصنع علامة..،" فإنه يشير بذلك إلى العلاقة بين العلامة والواسطة. إن تلك العلاقة بين الغلامة، واستعمال العلامة يتم تقديمها مرة أخرى من خلال رد الفعل الخجول الذى أبداه Q تجاه العلامة (الممحوة)، أى أن رد فعل Q يشير إلى أن العلامة (الممحوة) "تميز نقطة ما عما يسبقها أو يليها من نقاط". إن استجابة Q المثبطة للهمم، هى رد فعل الذات التى فقدت إيماناً فى قوتها المتعالية على الخلق. وبدلاً من الذات التى تسيطر، يكون لدينا الفاعل (الوسيط) الذى يَستَعمِل. إن محو العلامة يشير إلى عدم امتلاكها لوضعية متعالية، وإنما هى تعمل كأداة يتناولها ببراعة فاعل (وسيط). إن الإشارة للوساطة لا يعنى إعادة تقديم الذات من الباب الخلفى، بقدر ما تكون فكرة الوساطة فى اتساق مع إستراتيجية ما بعد الحداثة حول التدخل المحلى والمؤقت داخل أنظمة بعينها. إن فكرة وجود "وسيط" آخر يمكن له استعمال علامة Q لم تخطر بطبيعة الحال على بال Q.

لقد ثُبِّطت همتى، وللعديد من السنوات الضوئية، تركت نفسى أُجَـــرُّ، كما لو كنت فاقداً للوعى. وعندما رفعت عينى أخيراً (فى أثناء ذلك كان البصر قد بدأ فى عالمنا، ونتيجة لذلك، بدأت الحياة أيضاً) رأيت، ما لم أكن أتوقع رؤيته أبداً، لقد

رأيتها، العلامة، بيد أنها ليست نفس العلامة، ولكن علامة مماثلة، علامة تم نسخها دون ريب من علامتى، علامة أدركت فى الحال أنها لا يمكن أن تكون علامتى، لقد كانت قصيرة ومكتنزة، غير مدروسة، ومقلدة بشكل يفتقد إلى الإتقان، صورة زائفة بائسة لما كنت أقصد الإشارة إليه بتلك العلامة التى أستطيع الآن أن أمسك مرة أخرى بنقائها الذى يفوق الوصف.

إن النقد البنيوى لمركزية اللوجوس، يخبرنا أن علامة "أولى" لا يمكن أبداً أن توجد. إن طبيعة كل العلامات هى أن تكون اعتباطية، ومن ثم يمكن التعرف عليها عبر اختلافها. إن العلامة يكون لها معنى، بالضبط، لأنها ليست ما تكونه العلامات الأخرى. بالنسبة لــ Q تعنى العلامة "الأولى" النقاء، ليس لعدم قدرته على استعادتها، ولكن لأنها العلامة التى يمكن له فقط "الإمساك بها مرة أخرى" عبر الفضاء. وتكتسب العلامة الثانية (أو علامةٌ "أخرى") وهى "صورة زائفة بائسة لما كنت أقصد الإشارة إليه بتلك العلامة" معنىً لأنها ليست العلامة الأولى.

من دبَّرلى هذه المكيدة؟ لم يكن بمقدورى كشف هذا السر، قادتنى سلسلة من الاستنتاجات متعددة الألفيات إلى الحل: على نظامٍ كوكبى آخر أنجز دورانه المجرّى قبلنا، كان يوجد شخص اسمه Kgwgk (الاسم استنبطته بعد ذلك، فى الحقبة المتأخرة للأسماء)، نمط من الرجال، حاقدٌ، يأكله الحسد، هو مَنْ محا علامتى بدافعٍ تخريبى، ثم بحيلةٍ سوقية، حاول أن يصنع أخرى.

كان من الواضح أن علامته ليس لديها ما تعلِّمه سوى قصد Kgwgk فى تقليد علامتى التى كانت خارج أية مقارنة. ولكن، عند تلك اللحظة، كان تصميمى على ألا أدع خصمى يتفوق على أقوى من أية رغبة أخرى، كنت أريد أن أصنع فى الحال علامة جديدة فى الفضاء، علامة حقيقية تجعل Kgwgk يموت حسداً.

إن أفكار Q عند هذه النقطة كانت حافلةً بالعمى. إنه يتحدث عن "حقبة متأخرة من الأسماء" عندما طابق بالفعل بين تلك العلامة الأولى" النقية" والاسم – تلك اللحظة التى يتوحد فيها المرجع والدال فى موقعٍ للسلطة. إنه يقول أن Kgwgk "حاول أن يصنع [علامة أخرى]،" ولكن فعل الاعتراف هذا يؤكد إن هذه لم تكن مجرد محاولة؛ لقد كانت إنجازاً ناجحاً. والأمر الأكثر سخرية هو إقراره بأن علامته كانت "خارج أية مقارنة". ويبدو الأمر عكس ذلك تماماً؛ لقد كانت علامته هى التى استدعت المقارنة، وهى التى اتخذت معنى جديداً نتيجة لهذه المقارنة.

لقد انصرمت سبعمائة مليون سنة منذ حاولت لأول مرة صنع علامة. لقد بدأت العمل بإرادة. والآن، كان الأمر مختلفاً، لأن العالم كما ذكرت، كان قد بدأ فى إنتاج صورة لنفسه، وبدأ شكلٌ يتجاوب مع وظيفة فى كل شيء، وكانت أشكال ذلك الزمن، فيما كنا نظن، تملك أمامها مستقبلاً طويلاً (لقد كنا عوضا عن ذلك مخطئين: خذ عندك الديناصورات كمثال حديث إلى حدٍ ما)، وبناء عليه، يمكنك أن تدرك فى علامتى الجديدة هذه، تأثير طريقتنا الجديدة فى النظر إلى الأشياء، سمّها أسلوباً إن أحببت، تلك الطريقة الخاصة التى ترى أن على كل شيء أن يكون هناك وفقاً لشكل معين. ويتعين على القول بأننى كنت راضياً حقيقةً عنها، ولم أعد نادماً على تلك العلامة الأولى التى خضعت للمحو لأن هذه العلامة بدت لى أكثر جمالاً بكثير.

ولكن أثناء تلك السنة المجرّية، بدأنا ندرك بالفعل أن أشكال العالم كانت مؤقتة حتى ذلك الوقت، وأنها سوف تتغير، شكلاً بعد شكل. ولقد كان هذا الوعى مصحوباً بضيق معين من الصورة القديمة، حتى أن مجرد ذكراها كان أمراً لا يمكن تحمله. ولقد بدأ يعذبنى فكرٌ ما. لقد تركت تلك العلامة فى الفضاء، تلك العلامة التى كانت قد بدت لى غاية فى الجمال والأصالة، ومن ثم ناسبت وظيفتها، والتى بدت الآن، فى ذاكرتى غير مناسبة فى كل أشكال تقديمها،إنها علامةٌ،على الرغم من كل طموحها، لطريقة عتيقة فى تصور العلامات، ولقبولى الأحمق بنظامٍ من الأشياء كان يجب على أن أتحلى بالحكمة الكافية للانسلاخ عنه فى الوقت

المناسب. باختصار، كنت أشعر بالخجل من تلك العلامة التى استمرت عبر القرون، تعبرها عوالم طائرة، حولتنى وحولت نفسها، وحولت تلك الطريقة المؤقتة التى كنا ننظر بها إلى الأشياء من قبل، إلى مشهدٍ مثير للضحك. لقد احمر وجهى خجلاً عندما تذكرتها (وكنت أتذكرها دائماً)، حمرة استمرت أزمنة جيولوجية كاملة. ولكى أخفى خجلى زحفت إلى فوهات البراكين، ونشبت أسنانى فى ندم فى قشور الجليد التى غطت القارات. لقد عذبتنى فكرة أن Kgwgk كان دائما يسبقنى فى الطواف المجرّى حول درب اللبانة، ورؤية العلامة قبل ان أتمكن من محوها، ولأنه كان فلاحاً فظاً، فقد كان يملك السخرية منى والاستهزاء بى، مكرراً العلامة فى ازدراء فى صور كاريكاتورية فى كل ركن من أركان الفضاء المحيط بالمجرة.

ومن جهة أخرى فى تلك الأثناء، كان ضابطُ الوقت النجمى المعقد فى صالحى. إن كوكبة نجوم Kgwgk لم تصادف العلامة، بينما ظهر نظامنا الشمسى هناك بانتظام عند نهاية الدورة الأولى، قريباً جداً بحيث تمكنت من محو الشيء كله بأقصى عناية ممكنة.

لقد أُجبِر Q على النظر إلى التاريخ. لم يعد يفكر فى علاماته على أساس امتلاكها لنقاءٍ يفوق الوصف؛ وفى الحقيقة، و على الرغم من أن عبارته "كان الشكل يبدأ فى التجاوب مع وظيفةٍ" ترجع صدى فكرٍ تجريبى، فإنه فى ذات الوقت يعترف بأن صيغة من صيغ الفكر، " طريقة فى النظر إلى الأشياء" يمكن وصفها بلغة "الأسلوب... تلك الطريقة الخاصة التى ترى أن على كل شيء أن يكون هناك وفقاً لشكلٍ معين." إن أعظم تغيير فى تفكير Q هو اعترافه المتأخر بالطابع المؤقت لــ "أشكال العالم"، وبأن الأشياء "سوف تتغير". ومع ذلك، لا يجعل هذا الاعتراف بالتاريخية Q يتطلع استباقاً للتغيير، وإنما يجعله بالأحرى ينظر إلى الوراء فى ضيق لما كان عليه الحال: إنه يضع نفسه على مُتصَل الزمن. باعتباره اللحظة أو الموقع (المركز، إن لم يكن الأصل) الذى يمكن له منه فهم ما انقضى.

وفى الوقت الذى يتحدث فيه Q عن قابلية الأشكال والعلامات للتغيير، نفكر فى قابلية اللغة والأنظمة، والبنى للتغيير، والتى تغير بدورها ما "تعرف" داخل تلك الأنظمة. ومن ثمة، عندما يتحدث Q عن "أسلوب"، يكون بإمكاننا التفكير فى إدراك البنيوية بأن المعنى (العلامة) يتحدد وفقاً لبنى تاريخية وثقافية. إن الغم الذى أصاب Q يتعلق بحتمية التغيير، وبالتالى، عدم قدرة أى نمط خاص من أنماط الفكر أو الوجود على البقاء فى حالة ثبات، أو أن يكون قابلاً للمعرفة (أو، على نحو محزن، بالنسبة لــ Q، استحالة معرفة مجرد ما سوف يأتى به "الأسلوب" القادم). وفيما يتعلق بالغم الذى أصاب Q، يمكننا النظر إلى مناقشة الأنثروبولوجى البنيوى، ليفى شتراوس (١٩٦٦) حول أنظمة الفكر الخاصة التى توفر المعنى فى ثقافات سابقة:

> **عندما يفكر المرء فى غنى وتنوع المادة الخام، التى يستفاد من مجموعة صغيرة فقط من عناصرها الممكنة التى لا تحصى فى النظام، لن يعتريه شك فى أن عدداً لا بأس به من الأنظمة الأخرى التى تنتمى لنفس النمط كان يمكن لها أن تكون بالمثل متماسكة، وأنه ليس محتماً على أى من هذه الأنظمة أن يُختار من قبل كل المجتمعات وكل الحضارات. إن العناصر لا يمكن أن تمتلك أية دلالة باطنة. إن معناها "موقعي" - وظيفة للتاريخ والسياق الثقافى من جهة، وللنظام البنيوى الذى تستدعى فيه للظهور من جهة أخرى (٥٥)**

إن المعنى فى هذه الفقرة ثنائى الاتجاه (ولكنه يكون موقعياً دائماً): إنه "وظيفة للتاريخ والسياق الثقافي" من حيث إن هذا السياق هو الذى يحدد ما يدخل فى النظام، وهو وظيفة للنظام البنيوى نفسه. باختصار، تتألف أنظمة المعانى من

مكونات اعتباطية، يكون لتلك المكونات، أو العناصر معنىً داخل النظام، اعتماداً على موقعها أو علاقاتها بعناصر أخرى. إن تعرف Q على النظام المتغير للأشياء يوحى بأن Q ليس بعيداً عن أن يكون قادراً على التفكير داخل لحظة سنكرونية لكى يتحصل على الفهم.

ولكن ما لا يستطيع Q التعرف عليه هو أن تلك "اللحظة" تمثل متخيلاً، وأن من غير الممكن الإمساك بالتغير. وطريقة أخرى للنظر لهذا العمى الخالص هى القول بأن Q لا يتعرف على مظهرٍ آخر لمفهوم "النظام". إن الموقع داخل النظام يحدد المعنى. وطبقاً لتعبير جيمسون (١٩٧٢) "إنك ترى بالقدر الذى يسمح لك به نموذجك بالرؤية،... إن نقطة الاستهلال المنهجية تفعل أكثر من مجرد الكشف، إنها بالفعل تخلق، موضوع الدراسة " (١٤). وأخيراً، نرى أن Q لم يتعلم أى شيء عن عدم فاعلية المحو فى التخلص من العلامات، وأن أشكال المحو ذاتها تصبح علامات.

والآن، لم يعد لى أية علامة فى الفضاء، بإمكانى البدء فى صنع واحدة أخرى، ولكنى أعرف أن العلامات أيضاً تسمح للآخرين بالحكم على الشخص الذى يصنعها، وبأن الأذواق والأفكار فى مساق سنةٌ مجرّية تملك الوقت للتغيير، وأن الطريقة التى ننظر بها إلى العلامات السابقة تعتمد على ما سوف يُستمد منها. باختصار، كنت أخشى، أن تجعلنى علامة يمكن أن تبدو الآن تامة، عبثياً بعد مرور مائتى، أو ستمائة مليون سنة. وبدلاً من ذلك، ومن منطلق حنينى، بقيت العلامة الأولى التى محاها Kgwgk بوحشية بمنأى عن غوائل الزمن وتقلباته، العلامة التى أُبدعت قبل بداية الأشكال، العلامة التى كانت تحوى شيئاً كان يمكن له أن يحيا بعد زوال كلٍّ ما عداها من أشكال، تحديداً، حقيقة كونها علامة ولا شيء آخر.

إن صنع علامات لم تكن بعد هى تلك العلامة، لم يعد أمراً يشغلنى، ولقد نسيت تلك العلامة الآن، بلايين السنين التى سبقت. ومن ثمة، لكونى كنت عاجزاً

عن صنع علامات حقيقة، وإنما كنت راغباً بشكل من الأشكال فى مضايقة Kgwgk، شرعت فى صنع علامات زائفة، شقوق فى الفضاء، ثقوب، بقع، حيل صغيرة، يمكن فقط لمخلوق مغفل مثل Kgwgk أن يراها على أنها علامات.

إن ذكرى تلك "العلامة الأولى" تمثل حنيناً واضحاً لحلمٍ بالسلطة أو القوة. إنها الحنين للأصل، للمدلول المتعالى، اللوجوس النقى فى تأبيه على التغير. ولكونها نقية فقط من حيث عدم إمكانية بلوغها، فإن علامة Q تتمتع بالامتياز تحديداً لأنها تستعصى على الاستعادة. إن كلام Q عن العلامات "الحقيقية" و "الزائفة" يسلط الضوء على العلاقة بين الأصلى والأكثر تقديراً. بالنسبة لـــ Q، تكون الأولوية لـــ "الحقيقي"، وتكون العلامات التى تلى ذلك "زائفة" (انظر الفصل الخامس لمناقشة أوسع حول منح الامتياز للأصل بوصفه موقع الحقيقة فى التاريخ). وعلى ضوء مناقشتنا السابقة، نرى أن فكرة الحقيقة والزيف ليست ذات صلة. إن ما يهم هو العلاقة: لم يعد المحتوى والمعنى مرادفان لـــ "الماهية" essence، وإنما يترادفان بالأحرى مع البنية – إن المحتوى شكل. إن علامات Q "الحقيقية" و "الزائفة" كلها علامات. إن اختلافها، كما يرى Q، هو ما يمنحها المعنى. إن قيمة الحقيقة لم تعد هى المحك، وإنما يكمن المحك فى القيمة الاستعمالية. لقد غدت العلامات أدوات اتصال بين Q و Kgwgk.

ومع ذلك قام بالتخلص منها بعنف عبر أشكال محوه (كما استطعت أن أرى فى دورات متأخرة) بتصميم يمكن أن يكون قد كلفه الكثير من العناء. (والآن قمت ببعثرة هذه العلامات الزائفة بحرية عبر الفضاء، لكى أرى إلى أى حدٍ سوف يصل تفكيره الساذج).

وبملاحظة أشكال المحو هذه، دائرةً بعد أخرى (لقد أصبحت دورات المجرة الآن بالنسبة لى رحلةً بطيئة مملة بدون هدف أو أمل)، أدركت شيئاً ما: كلما مرت السنوات المجرّية، مالت الأشكال الممحوة إلى التلاشى فى الفضاء، وتحتها، بدأ فى الظهور ما كنت قد رسمته عند تلك النقاط، علاماتى الزائفة –

كما كنت أسميها- إن هذا الاكتشاف، بغض النظر عما سَبَّبَه، من ضيق، ملأنى بأمل جديد. فإذا كانت كل علامات Q قد مُحيت، فإن من المؤكد أن العلامة الأولى التى كان قد صنعها هناك عند تلك النقطة كانت قد اختفت الآن، وأن علامتى كانت قد استعادت جلاءها الأصلى.

ومع أن Q يناقض نفسه بالقول إن علامته "قد استعادت جلاءها الأصلي" على الرغم من أنه كان قد أخبرنا قبل ذلك عن عدم إمكانية معاينتها بالنظر، فإنه يقدم لنا هنا صورة من صور التناص، وهو فكرة مضمرة فى البنيوية (انظر الفصل الرابع). إن التناص يقوم على فكرة أن كل "كتابة" و "كل النصوص" تكون مخترقة بـــ/ ومؤلفة من آثار "نصوص" سابقة. إن كل نص يتألف من شبكة متقاطعة من النصوص (المعروفة، أو التى يمكن التعرف عليها)؛ وإلا، فلن يكون له معنى. إن التناص مفهوم ما بعد حداثى بمعنى أنه ينكر المكانة التمثيلية المتعالية للكلمة (أو النص). وعوضاً عن تمثيل شيء مكتمل، فكرة، حضور ما، تكون كلمة (نص)، هى اللحظة المشروطة التى تشير إلى كل الكلمات (النصوص) التى ساهمت فى جعله قابلاً للفهم، ممكن التناول، وذا معنى.

إن مفهوم التناص يتموقع داخل نظام من المعنى يعتمد على الهوية والاختلاف. إن العلامات ضمن نظام سيميوطيقى لا تبقى فى حالة ثبات، إن أحد الأشكال المعطاة، لن يكون له دائماً نفس المعنى أينما ظهر. إن المعنى سوف يحدده النظام الخاص أو البنية التى تهيىء تخوم تلك العلامة. وبالنسبة للنصوص الأدبية، التى تتألف من علامات يسبق وجودها وجود هذه النصوص، يكون التناص عاملاً يضم العلامات معاً ويستمد منها معانٍ جديدة.

وفيما يتعلق بقصتنا، تصبح علامات Q "الزائفة" علامات جديدة مختلفة عبر سيرورة المحو التى قام بها Kgwgk. وإليك لحظة واحدة من لحظات التناص: إن علامات Kgwgk ترتكز على علامات موجودة سلفاً. إن "إمحاءات" Kgwgk "كانت تميل إلى التلاشى فى الفضاء"، بحيث تسمح لعلامات Q الزائفة بمعاودة

الظهور، وتشير إلى أن العلامات السابقة تكون دائماً مستترة فى العلامات الحاضرة، حتى لو لم يكن بالإمكان معاينتها بشكل مباشر.

ويمكن لنا أيضاً استخدام علامات Q وامحاءات Kgwgk للنظر فيما يشكل فى النهاية المبدأ الكلى لبرنامج العمل العلمى للبنيوية: مبدأ الثنائية وأشير بكلمة "كلي" لمبدأ خاص يكرس الإغلاق، بمعنى أنه يقدم إطاراً عاماً تُمنح كل أجزاء النظام على أساسه معنىً ثابتاً. إن المبدأ الثنائى للبنيوية يرتكز على التمييز الأوّلى بين الهوية والاختلاف. ويُعبر عن هذه الثنائية الضدية بوصفها لمحة المنطق البنيوى ومداه. مثلاً، التضاد بين الدال والمدلول، اللسان laugue والكلام parole، السنكرونى والدياكرونى. ويتم التفكير فى هذه الحدود البنيوية على مستويين: المستوى الأصغر micro - level، والمستوى الأكبر macro – level. فى المستوى الأصغر على سبيل المثال، يمكن لعالم اللغة البنيوى أن يشير للتعارض الثنائى بين المظاهر المميزة لصوت الصوامت: "المنتشر" diffuse أو "المتضام" compact. وبالنسبة لنا، يكون الأمر الأكثر أهمية، هو التعرف على المستوى الأكبر للتعارضات الثنائية. إن سيميوطيقا البنيوية عموماً تأخذ فى الاعتبار استخلاص هذه المفاهيم المحددة ذاتها من المستوى الأصغر للسانيات باتجاه دراسة للمستوى الأكبر للأنظمة (الاجتماعية). وكما يوضح كلر (١٩٨١) من خلال السميوطيقا:

> **إننا نفكر فى عالمنا الاجتماعى والثقافى بوصفه سلسلة من أنظمة العلامات التى يمكن مقارنتها باللغة. إن ما نعيش فيه، وننتسب إليه ليس موضوعات وأحداث مادية، إنه موضوعات وأحداث ذات معنى... والمهم هو أن السيميوطيقا تمكننا من إدراك نزعة فى النشاط الذهنى الحديث يُعبر عنها بالعديد من الطرق ولها درجات فارقة من الوضوح، للتشديد على دور**

الأنظمة الرمزية فى التجربة الإنسانية، وبالتالى للتفكير، ليس بلغة الموضوعات المستقلة، وإنما بلغة أنظمة العلاقات. (٢٦ ـ ٢٥)

علينا أن نأخذ فى اعتبارنا أن الـــ "إما" و الـــ" أو" المتعلقتين بالمنطق الثنائى للبنيوية ليستا مانعتين بالتبادل. وبدلاً من ذلك، فإن العنصر الواحد لكل من هذه التعارضات يتضمن بالضرورة العنصر المعارض. ويعبر جيمسون (١٩٧٢) عن هذه الفكرة بقوله "إن إدراك الهوية هو ذاته إدراكٌ للاختلاف، ومن ثم، فكل إدراك لسانى يأخذ فى اعتباره فى ذات الوقت وعياً بمقابِله" (٣٥). إن عنصرين من عناصر تعارض ثنائى يتضمنان منطقياً ويفترضان مسبقاً وجود أحدهما بوجود الآخر بشكل دائم، والأمر الحاسم بالنسبة للبنيوى، هو استحالة الهروب من منطق الثنائية.

ومن ثم أعَدْتُ النظر فى توقعاتى، لكى أضفى إثارة على أيامى. لقد دارت المجرَّة مثل عجة البيض فى مقلاتها الساخنة. إنها هى المقلاة والبيضة الذهبية.

ولكن مع مرور السنوات المجرِّية، لم يعد الفضاء ذلك الامتداد القاحل الموَّحد عديم اللون. إن فكرة تثبيت النقاط التى مررنا بها فى علامات – كما حدث معى ومع Kgwgk – قد خطرت للكثيرين، وتبعثرت على بلايين كواكب الأنظمة الشمسية الأخرى، وكنت أصطدم على الدوام بواحدٍ من هذه الأشياء، أو بزوج منها، أو حتى بدستة من الخربشات الحقيقية ثنائية الأبعاد، أو بمواد صلبة ثلاثية الأبعاد (متعددة السطوح على سبيل المثال)، أو حتى بأشياء شُيِّدت بعناية أكبر، وبالبعد الرابع، وبكل شيء. ومن ثمة، تصادف أن وصلت إلى نقطة علامتى، وعثرت على خمس علامات، كانت جميعها هناك، ولم يكن باستطاعتى التعرف على علامتى. إنها هذه العلامة، لا، تلك العلامة، لا، لا، تلك العلامة تبدو حديثة جداً، ولكن يمكن أن تكون أيضاً الأكثر قدماً؛ ليس بإمكانى التعرف على يدى فى تلك العلامة، لم أشأ أبداً

أن أصنعها بهذا الشكل... وفى غضون ذلك، نفذت المجرة فى الفضاء مخلفة وراءها علامات قديمة وجديدة، ولم أكن قد عثرت على علامتى بعد.

عندئذ لم يعد وضع ذات Q، بوصفه الشخص الذى يبدع العلامات، ومن ثم معنىً نقياً، محل شك: إن تواتر خلق العلامات يؤكد أن Q وحده لن يتمتع بالقدرة على غرس المعنى، ويوحى أيضاً أن Q ليس بحاجة لأن يكون صانع العلامة "الأولى". وفيما يتصل بتلك العلامة "الأولى"، فإنه لا وجود لها. وكلما فكر Q فى العثور على علامته وجد علامات، ليس من بينها واحدة تحمل بصمتة التى يمكن التعرف عليها. إن العلامة لم تعد مرادفة للاسم، والسلطة، والهيمنة. إنها علامة واحدة فى عالم من العلامات.

والأهم من ذلك، هو كونها أيضاً إسهام Q الذى يقدمه للغة. إن اختلافات العلامات هو الذى يسمو بالتواصل. ربما يكون Q قد فقد وهم الصانع الأول للمعنى، ومع ذلك، فإن بمقدوره، وإن يكن للحظة سنكرونية مفترضة فى الفضاء، أن يوجد حيث توجد خمس علامات محددة. ومن ثم يكون Q قادراً على النظر إلى بنية لغة تتألف من تلك العلامات الخمس فى تلك اللحظة، وعلى "قراءة" تلك العلامات. وتعتمد هذه القراءة على الاختلافات بين تلك العلامات. ولذا، يقرأ Q وفقاً للثنائيات حديث/ قديم، مِلْكِي/ ليس مِلْكى، على سبيل المثال. ولكن رغم أنها قراءة مغلقة، فإن الحالة السنكرونية مؤقتة، وتقتضى حركة الزمن الدياكرونية (جريان المجرة فى الفضاء) حالات سنكرونية دائمة التغير. بل أن ذلك الترف المؤقت لوقفة منهجية لإلحاق المعنى لن يلبث أن يكون ضائعاً بالنسبة لـــ Q، حيث تنقلنا الفقرة التالية إلى عالم ما بعد حداثى.

وأنا لا أبالغ إذا قلت إن السنوات المجرِّية التى أعقبت ذلك كانت أسوأ السنوات التى عشتها. لقد واصلْتُ النظر، وواصلت العلامات اكتنازها فى الفضاء. إن أى شخص من كل العوالم أتيحت له الفرصة، ترك على نحو لا يتغير إشارته

فى الفضاء بطريقة أو بأخرى. وكنت أجد عالمنا أيضاً، فى كل مرة استدرت فيها، أكثر ازدحاماً، حتى بدا كل من العالم والفضاء مرآة للآخر، كلاهما مزين بنقوش هيروغليفية ورموز دقيقة، يمكن لكلٍ منها أن يكون علامة، ويمكن ألا يكون. تقسية كلسية على البازلت، عرفاً رفعته الريح على الرمال المتكتلة للصحراء، نظام العيون فى ذيل طاووس (إن الحياة بين العلامات كانت قد جعلتنا نرى العلامات فى أشياء لا حصر لها، أشياء كانت توجد قبل ذلك، لا تسم شيئاً سوى حضورها، كانت قد تحولت إلى علامة نفسها، وأضيفت إلى سلسلة العلامات التى صنعها عمداً أولئك الذين كانوا يقصدون صنع علامة)، خطوط النار على حائط من صخرة شستية، الأخدود السابع والعشرين بعد المائة الرابعة - المنحنى قليلاً - لإفريز قوصرة. إحدى المقابر، سلسلة خطوط على فيديو أثناء عاصفة رعدية (إن سلسلة العلامات التى ضوعفت فى سلسلة السلاسل، تتكرر عدداً لا يحصى من المرات، كلها متماثلة وكلها مختلفة دائماً على نحوٍ ما، لأنه يتوجب عليك أن تضيف إلى العلامة المصنوعة عن قصد، العلامة التى حدثت هناك بالصدفة)، ذيل الحبر الرديء لحرف الـــ R فى صحيفة مسائية الملحق بشائبة خطية فى الصفحة، أحد الرقاقات الثمانمائة ألف لحائط من القطران فى أحواض سفن ملبورن، انحناءة رسم بيانى، علامة انزلاق على الأسفلت، كروموزون -..... ومن وقت لآخر أبداً: تلك هى العلامة! ولمدة ثانية واحدة كنت أجد نفسى على يقين من أننى أعدت اكتشاف علامتى، على سطح الأرض أو فى الفضاء، لا يهم، لأن استمراريةً كانت قد تأسست خلال العلامات دون أية تخوم دقيقة.

لم يعد هناك الآن فى الكون حاوٍ ومحوى، وإنما فقط ثخانة عامة للعلامات مُركبة ومتخثرة تحتل الكتلة الكلية للفضاء؛ لقد كانت تُنقَّط على الدوام، على نحو دقيق، شبكة من الخطوط، والخدوش، والبروزات، والمنحوتات؛ كان الكون مخربشاً من كل الجوانب، بطول كل أبعاده. لم تعد هناك طريقة لتأسيس نقطة مرجعية: لقد استمرت المجرَّة فى الدوران، ولكننى لم أعد قادراً على إحصاء عدد

الدورانات، أية نقطة يمكن أن تكون نقطة الافتراق، أية علامة تتكدس مع الأخريات يمكن أن تكون علامتي، ولكني اكتشفت أنها لن تؤدى أى غرض؛ لأنه كان من الجلى أن الفضاء، مستقلاً عن العلامات، ليس له وجود، وربما لم يكن له وجود أبداً فى أى وقت من الأوقات.

مع انفجار العلامات، والمعلومات، والدوال، يؤكد عالم ما بعد الحداثة نظامه الخاص للأشياء. وحتى تعريف العلامة بوصفها دالاً ومدلولاً، لم يعد يصمد تماماً، لأن كل مدلول يشير إليه دالٌ يمكن أن ينظر إليه بسهولة بوصفه دالاً يمكن أن يشير فى اتجاه آخر أيضاً. باختصار، هذه هى النقلة من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، والأخيرة، هى فى ذات الوقت استخدام ونقد للفكر البنيوى. إن البنيوية تعتمد على أنظمة مغلقة من الفكر يتحدد المعنى داخلها عبر الاختلاف. وداخل هذه الأنظمة، كما فى داخل الفكر التجريبى، "يعرف" المرء أكثر كلما كانت معلوماته أكثر. ٢. ولكن، عندما يصبح كل مدلول بدوره دالاً، وعندما يرفض النظام أن يكون مغلقاً، فإن امتلاك المرء لمعلومات أكثر لن يكفل له بالضرورة أجوبةً أقل وأوضح. إن التحديد فى عالم من العلامات المتكثرة يقل كلما ازدادت المعلومات. إن المعلومات تقود إلى معلومات أكثر فى وضع تكون فيه استمراريةٌ ما قد تأسست من خلال العلامات دون أية تخوم دقيقة. إن التخوم ضروريةٌ تماماً بالنسبة للاختلاف المفكر فيه داخل المنطق الثنائى للبنيوية. وعلى النقيض، يزودنا نقص التخوم فى عالم Q بالإطار المؤقت لنظرة ما بعد البنيوية للمعنى: الحركة من الاختلاف difference إلى الإرجاء différance (انظر الفصل الثاني).

إن كلمات Q الأخيرة ترسلنا بالفعل فى اتجاهين بنيوى، وما بعد بنيوى، الأمر الذى لا يعد تناقضاً، حيث يستخدم ما بعد البنيويين أقوال البنيويين فى نقدهم. إن تسليط الضوء على التناقض، يُعَدُّ فى حقيقة الأمر، إلى حد ما، هدف أحد الجهود ما بعد البنيوية (التفكيك)، التى تم وصفها تحديداً فى جراماتولوجيا دريدا:

إن كلمة deconstruction "تفكيك" ذات صلة وثيقة بكلمة analysis "تحليل" التى تعنى إيتيمولوجياً "يحل - يفك" undo، وهى مرادف فعْلى لكلمة deconstruct (يفكك). إن تفكيك أحد النصوص لا يتقدم عبر شك عشوائى أو شكيَّة تعميمية، وإنما عبر التمشيط الدقيق للقوى المتصارعة للتدليل داخل النص ذاته. فإذا دمِّر شيء فى قراءة تفكيكية، فلن يكون هذا الشيء هو المعنى، وإنما التأكيد على هيمنة لا لبس فيها لصيغة واحدة من صيغ التدليل على صيغة أخرى. (جونسون، Xiv , ١٩٨١).

إن ما بعد البنيويين داخل عالم ما بعد حداثى، يعلقون البحث عن معنىً علمى موحد (حتى داخل المتخيل المنهجى للسنكرونية). ولا يعنى هذا عدم اقتناعهم بإنتاج المعنى، وإنما يتحول التأكيد بالأحرى إلى إنتاج السلطة، والصدفة، والجدول الاستبدالى paradigm: من الذى يحدد المعنى، كيف، وأى شكل يتخذه، ولأى غرض. إن إسهامات سوسير فى مجال المفردات التى تتعلق باللغة مفيدة؛ لأننا نفكر فى عصرنا ما بعد البنيوى - تحديداً - وفقاً لمصطلحات اللغة واعتباطيتها. إن أحد الأسئلة الكبرى لما بعد البنيوية يتصل بالعلاقة بين اللغة والواقع reality فى عالمنا. إن Q يقدم سؤال ما بعد الحداثة بشكل لاذع فى سطره الأخير: "... من الجلى أن الفضاء، مستقلاً عن العلامات، لا وجود له، وربما لم يكن له وجود أبداً فى أى وقت من الأوقات."

٢

نقد التمثيل

"فو" لـ ج. م. كويتزي

عندما فصل سوسير المرجع عن العلامة، وافترض علاقة اعتباطية وتخالفية بين مكونى العلامة (أى بين المفهوم - المدلول، والصورة الخطية أو السمعية للمفهوم - الدال) فإنه قدّم فى الحقيقة نقداً لفكرة التمثيل representation. إن التمثيل يستند على إبستيمولوجيا واقعية بالأساس. إنه "يعرض نظرية مرآوية للمعرفة والفن،تكون مقولاتها التقييمية الأساسية هى مقولات الملاءمة، والدقة، والحقيقة ذاتها." (جيمسون، viii ,١٩٨٤). وطبقاً لهذه الإبستيمولوجيا، يوجد عالم واقعي يمكن لنا فهمه مباشرة عن طريق وعينا، ويمكن لنا، من خلال لغتنا، تمثيل حقيقة هذا العالم. وتستبعد نظرية ما بعد البنيوية ضمن لحظة ما بعد الحداثة، فكرة الفهم المباشر للواقع، أو أن "الحقيقة" غير مقيدة القيمة. وفى إطار لحظة ما بعدالحداثة، لا يكون المُلاحِظ (الذات) ولا الشيء المُلاحَظ (الموضوع) كينونتين مستقلتين، وإنما هما كيانان مؤلَّفان ثقافياً، ويحيل كل منهما على الآخر تبادلياً. إن ما بعد البنيوية تستعمل (وضمن هذه السيرورة تقوم بنقد) فكرة التمثيل.

ولكى نصل إلى فهم أفضل لهذا النقد، يمكننا أن نقرأ رواية ج. م. كويتزى "فـــو" Foe بالترافق مع مقالى جاك دريدا "البنية، العلامة، واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية" Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences و "الإرجاء" différance كوسيلة لمراجعة التفكيك ما بعد البنيوى للتمثيل. ولابد أن أقرر فى البداية أن القراءة التى استخرجها من "فـــو" Foe تتجاهل، ولو بشكل مؤقت، روبنسون كروزو لدانيال ديفو. فعلى الرغم من

أن الكثير من مواطن القوة التي يتمتع بها عمل كويتزى مستمدة من تسليط الضوء على عمى (أو فى هذه الحالة خرس) حكى ديفو، فإننى أرجئ تتبع هذه العلاقة: حتى الفصل الرابع المكرس للتناص.

إن معظم رواية "فــو" تأتينا من خلال وجهة نظر سوزان بارتون، الأنثى الناجية من الغرق على جزيرة كروزو. ويتألف الجزء الأول من الرواية من الوصف الذى كتبته بارتون على هيئة رسالة إلى المؤلف فــو، الذى كانت قد التقت به بعد أن تم إنقاذها من الجزيرة. إنها تتحدث فى هذا الجزء عن كيف قذفت بها المياه إلى الشاطيء؛ وعن تاريخها المختصر قبل أن تلقى بها الأمواج على شاطئ الجزيرة المهجورة - ابنتها المخطوفة فى إنجلترا، البحث عن الابنة فى البرازيل، عودة مجهضة وحيدة إلى أوروبا، الجزيرة التى يسكنها كروزو وخادمه مقطوع اللسان فرايداي؛ اللذين كانت الأمواج قد قذفت بهما إلى شاطئ الجزيرة قبل سنوات. لقد كانت بارتون تقصد من وراء ذلك تزويد المؤلف فــو بالوقائع حول الجزيرة لكى يحول تلك التجربة إلى كتاب. إنها تصف القحط فى الجزيرة، كدْ كروزو لبناء مصاطب على أمل أن يصل شخصٌ ما بالبذور لزراعتها، جولاتها المنفردة سيراً على الأقدام، طقس فرايداى فى التجديف بكتلةٍ من الخشب حيث الموقع الذى غرقت فيه سفينة كروزو لكى ينثر بتلات الزهور، عملية الإنقاذ التى قامت بها سفينةٌ إنجليزية بعد عامٍ من حادثة غرق السفينة على شاطيء الجزيرة، موت كروزو على سطح السفينة، وعودتهما أخيراً إلى إنجلترا.

ويأخذ الجزء الثانى شكل رسائل من بارتون إلى فــو. إنها رسائل روتينية تشكر فيها فــو على المال وتجيب عن تساؤلاته، ولكنها لا تلبث أن تتحول إلى تخيلات حول الأشياء المحيطة بفــو وحياته أثناء الكتابة. وبعد ذلك بوقت قصير تفقد الاتصال بفو، الذى يهجر منزله لكى يفلت من عملية القبض عليه كمدين. إن بارتون وفرايداى ينتقلان إلى منزل فو الذى كان مهجوراً فى ذلك الوقت، وتشرع فى كتابة قصتها الخاصة "الأنثى المنبوذة: وصف حقيقى لعامٍ فى جزيرة قاحلة،

فضلاً عن العديد من الملابسات التى لم تُروَ حتى الآن". إن بارتون لا تتوقف أبداً عن الكتابة لـــ فـــو، والاحتفاظ بالرسائل غير المرسلة فى صندوق مجاور لمكتبه. إنها تكتب له عن محاولاتها للاتصال به، وعن اعتقادها بمسئوليته عن إرسال فتاة لها تدعى أنها أختها، وكيف كانت حياتها مع فرايداى شبيهة بما كانت عليه حياتها على الجزيرة.

ويقدم الجزء الثالث، الذى لا يأتى هذه المرة على شكل رسائل، أول وصف لسوزان بارتون بضمير المتكلم، فى الزمن الحاضر، وهو يحكى ما يحدث عندما تعثر على المكان الذى يختبئ فيه فـــو، وذهابها لرؤيته.

ويبدأ القسم الأخير، الجزء الرابع، بنفس الكلمات التى يبدأ بها الجزء الثالث، عندما تدخل سوزان بارتون منزل فـــو الجديد: "كان الدرج مظلماً وكئيباً". إن راوى هذا الجزء لم يعد بارتون. إن هذه "الأنا" تقع بمعنى أصح خارج القصة المروية فى هذه اللحظة. إن الراوى يعثر على فو وبارتون راقدين جنباً إلى جنب فى المخدع، ويتم تصويرهما باعتبارهما ميتين. ويكتشف الراوى ضعف نبض فرايداى الراقد فى أحد الأركان البعيدة، ويضغط أذنه على فم فرايداى الأخرس: "من فمه المقطوع الأنفاس، خرجت أصوات الجزيرة". ثم يبدأ انقطاع فى النص، لكى يبدأ الجزء الرابع مرة أخرى. ومرة ثانية، يأتى الراوى إلى المنزل، ويرى لوحةً منقوش عليها: "دانييل ديفو" مؤلف. يدخل إلى المنزل ويرى فو وبارتون فى المخدع وجهاً لوجه، وفرايداى مستلقياً على الأرض. ويلاحظ الراوى هذه المرة ندبة سلسلة حول رقبة فرايداى. ويقوم بفتح صندوق الرسائل المجاو لمكتب فو، ويعثر فيه على أول الأوراق التى تصف فيها بارتون قصتها لفو، والتى تبدأ بها الرواية بالكلمات: "أخيراً، لا أستطيع أن أجدف أكثر من ذلك." إن الراوى الذى لم يعد يقرأ، وإنما يواصل الكلام على لسان بارتون "بتنهد، محدثاً مجرد رشاش من الماء... ينزلق من فوق جانب المركب" إلى القصة، ويغوص (تغوص) وسط الحطام الذى كان، على الأرجح، سفينةً للعبيد. إن زمن الراوى هو الآن ٣٠٠ سنة

بعد غرق السفينة. وفى زاوية من زوايا حجرة القبطان، يوجد فرايداى. ويسأل الراوى "ما هذه السفينة؟"

> **ولكن، ليس هذا مكاناً للكلمات. إن كل مقطع يُنطق به، يُقبض عليه ويُملأ بالماء ويُنْشر. هذا مكان تكون فيه الأجساد هى علاماتها الخاصة. إنه منزل فرايداى. (كويتزى، ١٢٧)**

إن ما لم أقبض عليه فى هذا المجمل هو المدى الذى تُكرِّس فيه هذه الرواية لمناقشات حول الكتابة: ما الذى يعنيه أن نكتب؟ مَنْ يكتب قصةَ مَنْ، كيف، ما هى العلاقة بين القصص المروية و"الواقع" أو "الحقيقة"؟. إن ما يتم ترجيعه فى هذه المناقشات هو السؤال المتعلق بدور الصمت المفروض على فرايداى. إن توقعات سوزان بارتون لما يمكن أن يكون قد تم إنجازه عبر الكتابة، عبر تقديم قصة، يصبح إشكالياً كلما تطورت القصة. إنها تبدأ بوجهة النظر التقليدية فى سرد "قصة كروزو": سوف تخبرنا بما وقع بالفعل، تعيد تقديم "الحقيقة"، وعلى فــو بعد ذلك أن يضيف "الفن" لقصتها. إن العين بالنسبة لبارتون هى "قوة الحياة" (كويتزى ٤٠) التى تضفى الجاذبية على القصة وتمنحها طرافةً، والتى يتعين عليها، برغم ذلك، ألا تؤثر على مجرى القصة "الحقيقية" لكروزو.

سوى أن الصعوبة التى تواجه بارتون فى إعادة تقديم القصة "الحقيقية" تبدأ مباشرة عندما تكتب:

> **سوف أروى عليك الآن بسرور تاريخ هذا الكروزو الفريد كما سمعتها من سفينته. غير أن القصص التى**

رواها لى غاية فى التنوع، ومن الصعب التوفيق بينها حتى أننى كنت مدفوعة أكثر وأكثر نحو الاعتقاد أن العمر والعزلة قد تركا آثارهما على ذاكرته، وأنه لم يعد يعرف على نحو مؤكد ما هى الحقيقة، وما هو الوهم. (كويتزى ١٢ – ١١)

نرى منذ البداية إذن، أن قصة كروزو سوف يرويها فو على لسان بارتون، عبر تذكرها للقصص التى رواها لها كروزو الغائب الآن والذى يمكن ألا يكون قد عرف "ما هى الحقيقة وما هو الوهم". إن بعد المسافة بين المعلومات و"المصدر" يربك بارتون.ولكنه لا يمنعها من الاعتقاد فى قدرتها على رواية قصة "حقيقية". إنها تظهر اعتقادها فى الكلمة المكتوبة عندما تخبر قبطان سفينة جون هوبارت، وهى السفينة التى أنقذتها من الجزيرة: "لن يكون لدى أية كذبات أرويها"، ويبدى القبطان مع ذلك اعتقاداً أقل إن لم يكن فى الكلمة، فعلى الأقل فى المؤلفين، عندما يرد عليها "ليس بوسعى أن أشهد لهم... إن تجارتهم فى الكتب، وليس فى الحقيقة" (كويتزى، ٤٠)

وبعد أن تستكمل بارتون نسختها من قصة "كروزو" التى ترسل بها إلى فـــو، تبدأ حواراً مع نفسها، أيضاً، على هيئة رسائل إلى فـــو حول دور السلطة: "مَنْ غير كروزو، الذى لم يعد موجوداً، يمكن أن يخبرك بقصة كروزو؟ لقد كان من المتعين على أن أتحدث عنه بشكل أقل، وأن أتحدث عن نفسى مطولاً" (كويتزى، ٥١) إن بارتون بهذا، تقدم مظهراً هاماً من مظاهر نقد التمثيل. والسؤال ليس ببساطة هو: هل يمكن لـــ "حقيقة" ما أن يُعاد تقديمها من خلال اللغة؟، و إنما يكون أيضاً: "ما هى القصة التى يتعين روايتها فى محاولة إعادة التقديم. إن التفكير فى قصة "شخص ما" معناه التفكير أولاً فى الأحداث التى تؤلف هذه القصة، وثانياً، ملكية أو سلطة الراوى. ويغدو هذا التمييز هو الأبرز فيما بعد فى الرواية عندما

يطلب فو من بارتون أن تحدثه أكثر عن حياتها فى "باهيا" أثناء بحثها عن ابنتها. وتكون إجابة بارتون الغاضبة هى "إن باهيا ليست جزءاً من قصتي". (كويتزى ١١٥). وعلى ضوء القصة التى تصمم على روايتها، تكون باهيا غير ذات صلة. ولكن فى القصة الأشمل التى يبدو فو مصمماً على روايتها، تكون باهيا بكل تأكيد جزءاً من قصتها. وتتحدد القصة "الحقيقية" فى هذه الحالة، ليس بالضبط عبر ما تتضمنه، وإنما عبر الراوى، عبر الإطار المرجعى. إننا نتذكر درس البنيوية حول الكيفية التى يتحدد بها المعنى داخل حدود نظام ما.

فإذا كان الراوى هو الذى يحدد القصة التى تُروى، تعين على الراوى إذن أن يكتب من موقع سلطة ما. سوى أن بارتون التى تتأمل دورها، لا تشعر بالقوة:

> **عندما أتأمل قصتى، أبدو وكأننى أوجد باعتبارى الشخص الذى أتى، الشخص الذى شاهد، الشخص الذى كان تواقاً للاختفاء: كائن بلا مادة، شبح، بالمقارنة بالجسد الحقيقى لكروزو، هل هذا هو مصير كل ساردى القصص؟ (كويتزى، ٥١)**

إن بارتون تثبّت هنا التعارض التقليدى بين الحقيقة المادية (المرجع - الذى يمثله الجسد الحقيقى لكروزو) والتمثيلات الشبحية (العلامة) للكاتب. إن الكاتبة وكلماتها تكون فى هذه المعادلة، مرآةً تعكس حقيقةً صلبة. إن بدن المؤلف يمثل الجسد المادى للواقع. ويوجد طبقاً لهذه النظرة، عالم واقعى يمكن التعرف عليه وتوسيطه مباشرة عبر مرآة الكلمات. تلك هى المحاكاة، الإيمان بوجود عالم واقعى موضوعى يمكن إعادة تقديمه من خلال الكلمات. وفى هذا الإطار المحاكاتى للمرجع، يكون مصير راوى القصة ثانوياً وشبحياً. ومن ناحية أخرى، تقر بارتون بسلطة فو الذى تخاطبه: "أعدْ إلىَّ المادة التى فقدتها يا سيد فو، أتوسل إليك: إن قصتى وإن كانت تقدم الحقيقة، فإنها لا تقدم ماهيةهذه الحقيقة" (كويتزى،٥١). إن

توسل بارتون يمثل مراوحة بين وجهة نظر واقعية تقليدية للغة، وأخرى ما بعد بنيوية. إن إيمانها بمصطلح "الحقيقة" يوحى من جهة بشيء حاضر بيِّن وغير مشروط يمكن بلوغه من خلال اللغة. كما يوحى توسلها أيضاً مع ذلك، بأنه بدون سلطة راوٍ آخر، لا يمكن لذاتيتها أن تفهم: إنها تحتاج إلى فو لكى يعيد تقديم "مادتها". إن الإيحاء هنا بأن الواقع لا يتم عكسه عبر كلمات راوى القصة، وإنما بالأحرى يجلبه الراوى إلى الوجود، يضم معاً لحظتين نقديتين داخل لحظة ما بعد الحداثة: إن إدراكنا للواقع يحدث أولاً داخل اللغة، وثانياً داخل الأوضاع الاجتماعية والثقافية، والتاريخية الخاصة للراوى.

إن لحظة القطيعة هذه فى إيمان بارتون هى لحظة مؤقتة لأننا نسمع بارتون بعد ذلك تتحدث إلى فرايداى (أو بالأحرى تتحدث من خلاله) عن قوة وسحر الكلمات فى تمثيل الواقع:

> **إن مستر فو لم يلتق بك، ولكنه يعرفك من خلال ما أخبرته به عبر الكلمات. هذا جزء من سحر الكلمات. لقد زودته من خلال وسيط الكلمات بالتفاصيل التى تتعلق بك أنت ومستر كروزو وبالعام الذى قضيته وحيدةً هناك، على قدر ما أستطيع،... أليست الكتابة شيئاً رائعًا يا فرايداي؟ ألا تغمرك البهجة عندما تعرف بأنك سوف تحيا إلى الأبد وفقاً لأسلوب معين؟ (كويتزى، ٥٨).**

هذه هى النظرية التجريبية للغة بوصفها ذلك الشيء الذى يعيد إنتاج الواقع والتى تضاف إلى النظرة الرومانتيكية للغة بوصفها أداة للخلود. سوف نترك مؤقتاً السخرية السمجة لفكرة الحياة الأبدية بالنسبة لعبدٍ قطع النخاسون لسانه، عبدٍ قضى

شبابه برفقة "سيد" فى جزيرة، ويقضى حياته الآن فى قبو فى أرض أجنبية، والذى لا يزال، لأسباب عملية، مستعبداً.

ويبدو أن ثقة بارتون فى الكلمات مرة أخرى تمزج بين نظرة محاكاتية وتمثيلية للغة، وتصورٍ ما بعد بنيوى للبشر بأنهم يتشكلون باللغة بنفس القدر الذى يشكلونها بها (فوكو، ١٩٧٠) عندما تقترح أن اللغة سوف تسمح لفرايداى بأن

> **يعبر إلى زمن ما قبل كروزو، إلى الزمن الذى يسبق قطع لسانه، عندما كان يعيش مغموراً بهذر الكلمات بلا تفكير مثل سمكة فى الماء، من هناك، يمكنه، على قدر المستطاع، أن يعود شيئاً فشيئاً إلى عالم الكلمات الذى نحيا فيه، أنت والسيد فو وأنا والآخرون. (كويتزى، ٦٠)**

هذه أولاً، نظرة تمثيلية للغة، بوصفها الوسيط الذى يهيىء لنا معبراً إلى الواقع. ولكن تصور الحياة فى عالمٍ من الكلمات تكون فيه الكلمات ذاتها هى التى تشكل الواقع، عالم يكون فيه ما يرجع إليه فرايداى فى العودة إلى حياة سابقة هو الكلمات، هو ما يشكل النظرة ما بعد البنيوية. بعبارة أخرى، إن افتراض بارتون حول المحاكاة هنا، يتضمن نقدها الخاص. يرى بعض المنظرين أن نقد تمثيل اللغة يرتكز على "ما إذا كنا نعتبر مكمن المعنى هو العالم أو اللغة ذاتها، أو، بعبارة أخرى، ما إذا كان العالم يُمفصِل اللغة، أو أن اللغة هى التى تمفصل العالم" (ثيهر ١٩٨٤, ٩٢). إن هذا التمييز يمكن أن يبين مناط الرهان ولكنه لا يضع فى الاعتبار تداخل الحدود بين العالم واللغة حيث يقع الكثير من المعنى. أي: إن تصور "إما/ أو" هذا لا يأخذ فى الاعتبار الإمكانية ما بعد البنيوية التى ترى أن المعنى قد لا يقع تماماً فى إطار مرجعى أو آخر، وبدلاً من ذلك، يمكن أن يكون

لكل من العالم واللغة معنى، ويكون معناهما مدركاً فقط فى علاقة كل منهما بالآخر. وسوف أطور فيما بعد فى هذا الفصل بمفردات دريدا النظرية، فكرة العلاقية هذه، وفكرة المعنى بوصفه "بَيْن" between.

من هذه النقطة، فصاعداً، تعتمد بارتون بشكل أقل على اعتقاد فى إمكانية الإدراك المباشر للحقيقة أو الواقع، وتحدد بدلاً من ذلك مبدأ منظماً يساعدها على تحديد ما يمكن وما لا يمكن، قوله، وأنا أشير هنا إلى تأكيدها المتزايد على أهمية خرس فرايداي:

> **هناك مسألة لسان فرايداى. لقد قَبِلتُ على الجزيرة بمبدأ ألا أعرف مطلقاً الكيفية التى فقد بها لسانه، مثلما قبلت ألا أعرف مطلقاً الكيفية التى عبرت بها القرود البحر. إلا أن ما يمكن قبوله فى الحياة، لا يمكن القبول به فى التاريخ. إننى لكى أروى قصة على لسان فرايداى وأصمت، كأننى أقدّم كتاباً للبيع وبه عدد من الصفحات الخالية. من الكلمات. ومع ذلك فإن اللسان الوحيد الذى يمكن أن يروى أسرار فرايداى هو اللسان الذى فقده. (كويتزى، ٦٧)**

مرة أخرى، نرى قبول بارتون، على الرغم من مشكلاتها حتى هذه اللحظة، بفكرة الفرد بوصفه قادراً بشكل من الأشكال على إعادة تقديم حياته/ حياتها الخاصة من خلال اللغة. والجديد هنا هو دور صمت فرايداى – الذى يُقدم بوصفه فقداناً للسان، وافتقاراً للكلام – فى تقديم قصة بارتون. فعلى مستوى أول، يُعد هذا إشارة إلى القدرة المفقودة عند فئة من البشر– عند فرايداى كعبد – على الكلام. وعلى صعيد لسانى، تَنْصَبُّ إشارة بارتون هنا على الدور الذى يلعبه الصمت،

الفقد، الغياب، الغيرية (وهو ما سوف نناقشه حالاً تحت مصطلح الإرجاء différance ما بعد البنيوي) فى فهمنا للمعنى.

إن بارتون، التى كانت تحاول اكتشاف الحقيقة، ترسم صوراً تحاول فيها الوصول إلى تمثيلات ممكنةٍ للعمل. وهنا، تواجه، على نحوٍ صريح جداً، إدراكاً حول الانزلاق، أو اللعب ضمن صيغ التمثيل:

(إن فرايداى ربما لم يكن يعرف معنى كلمة "حقيقة" truth، ومع ذلك، إذا استطاعت صورتى إثارة بعض الذكريات حول الحقيقة، فإن سحابةً سوف تغشى نظرته بكل تأكيد، أليست العيون كما يقال بحق هى لغة الروح؟)

ومع ذلك فقد بدأت أشك فى نفسى، حتى وأنا أتكلم، لأنه لو كانت نظرة فرايداى قد اضطربت بالفعل، ألا يمكن أن يكون هذا بسبب هرولتى خارج المنزل أطلب منه أن ينظر إلى صورٍ، شيء لم أفعله من قبل؟ أليس من المحتمل ألا تكون الصورة نفسها قد أربكته (كويتزى، ٦٨)

نجد هنا اعترافاً بعدم وجود تمثيل نقى أو شفاف، بل تعتمد المعلومات المُستقبلة، بدلاً من ذلك على أقل تقدير، على افتراضات وإسقاطات المنهج التمثيلى، وكذلك على افتراض أن المنهج سوف يكون له نفس المعنى من مجموعة إلى أخرى.

"هل هذا تمثيل أمين للرجل الذى قطع لسانك؟" هل كان ذلك ما فهم فرايداى على طريقته الخاصة بأننى أسأل عنه؟ فإذا كان الأمر كذلك، فأية إجابة يمكن أن يعطيها سوى "لا". وحتى إذا كان الشخص الذى قطع لسانه

مغربيًا مسلمًا، فقد كان من المحتمل أن يكون هذا المغربى المسلم أطول منى بمقدار بوصة واحدة، أو أقصر منى بمقدار بوصة، يرتدى ثوباً أسود وليس أبيض، ذا لحية، وليس حليق الذقن، يملك سكيناً مستقيماً وليس محدباً، وهلم جرا. (كويتزى، ٧٠)

إن محاولات بارتون للتواصل مع فرايداى، مثلها مثل محاولاتها لحكى "قصة كروزو" تكشف بشكل ثابت بعض عيوب ومناورات أنموذج تمثيلى. إن انزعاجها يزداد وهى تدرك الطاقة الذاتية المبدعة للغة فى حوار آخر من جانب واحد مع فرايداى.

آه يا فرايداى، كيف أجعلك تفهم الرغبات الملحة التى يحس بها أمثالنا ممن يعيشون فى عالم الكلام للحصول على إجابات عن أسئلتهم! ما أشبهها برغبتنا، عندما نقوم بتقبيل شخص ما، فى الإحساس باستجابة الشفتين اللتين نقوم بتقبيلهما... تأكد يا فرايداى أننى لا أعنى بالجلوس إلى جانبك والكلام عن الرغبة والقبلات أن أغازلك. ليست هذه لعبة يكون فيها لكل كلمة معنىً ثانياً، تقول فيها الكلمات: "التماثيل باردة" وتعني: "أتوق لعناق". (كويتزى، ٧٩)

يبدو أن بارتون تعترض أكثر من اللازم، لأنها تناضل ضد اعتراف بالتعددية المتلونة للغة. إنها تقول إنها تعنى أن تتكلم فقط طبقا للتشابه، ولكن

البنيوية تعلمنا أن فكرة التشابه ذاتها تستدعى إلى الصورة "آخر". إن معنى عبارة "التماثيل باردة" تشمل وتقع ضمن الاختلاف أو الفضاء، بين تلك العبارة وعبارة "الأجساد دافئة". إن بارتون، ضمن الإطار التاريخي والثقافي، لا ملجأ لها سوى أن تنحى باللائمة على افتقارها للمهارة التأليفية وليس على اللغة ذاتها:

> **واحسرتاه، يبدو أن لقصصى دائماً استعمالات أكثر مما أقصد بحيث يتعين على أن أعود أدراجى وأستخلص بمشقة الاستخدام الصحيح، وأعتذر عن الاستخدامات الخاطئة وأمحوها. إن بعض الناس يولدون رواة، وأنا، فيما يبدو، لست واحدة من هؤلاء. (كويتزى، ٨١)**

ونحن نختلف من داخل لحظة ما بعد الحداثة، مع النتيجة التى خلصت إليها بارتون. إن كل منا، داخل اللغة، ليس أمامه من خيار سوى أن يكون راوياً للقصص.

ولكن ذلك لا يترك المتكلم دون سلطة؛ إن بارتون تعترف أن السلطة جزء من معادلة اللغة عندما تتحدث إلى فو:

> **أنت تخطىء كثيراً عندما تخفق فى التفريق بين صمتى وصمت كائن مثل فرايداى. إن فرايداى ليست له سيطرة على الكلمات، ومن ثم، ليس عنده أية دفاعات ضد إعادة تشكيله يوماً بعد يوم وفقاً لرغبات الآخرين. إنى أقول بأنه من أكلة لحوم البشر، وهو يصبح من أكلة لحوم البشر؛ وأقول بأنه مصبْغى، وهو يصبح**

مصبغياً، ما هى حقيقة فرايداي؟ سوف تجيب: إنه ليس من آكلى لحوم البشر، وليس مصبغياً، تلك مجرد أسماء لا تمس ماهيته، إنه جسم مادى، إنه ما هو عليه، فرايداى هو فرايداى.. ولكن الأمر ليس هكذا بالضبط... إن ما يعنيه بالنسبة للعالم هو ما أصنعه منه... ولذلك، فصمت فرايداى، صمتٌ عاجز... بينما الصمت الذى أحتفظ به بالنسبة لباهيا وغيرها من الأمور، صمتٌ مختارٌ وهادف، إنه صمتى الخاص. (كويتزى، ٢٢ ,١٢١)

لقد قطعت بارتون شوطاً طويلاً بعيداً عن اعتمادها المبكر على الحقيقة بوصفها ما يتم عكسه بواسطة مرآة الكلمات. إن خطابها الآن، خطابٌ عن السلطة، اعتراف بالأساس الأيديولوجى للتمثيل. من الذى يُسمح له بالكلام، ولمن، ولأى غرض؟ إنها تضع إصبعها تماماً على سؤال السيطرة هذا عندما تقول: "لا يزال بمقدورى أن أرشد وأن أنقح، وفوق هذا كله، أن أكبح. بهذه الوسيلة لا أزال أحاول أن أكون أباً "لقصتي" (كويتزى ١٢٢). إن بارتون بإشارتها لنفسها بوصفها "أباً" تؤكد وضعها كسلطة. إنها تواصل توضيح العلاقة بين السلطة واللغة عندما تعرض المغزى الأخلاقى لإحدى القصص التى يرويها عليها فو بقولها "إن من يمتلك الكلمة الأخيرة هو من يستحوذ على أعظم قوة" (كويتزى، ١٢٤). ومن ثم، فإنها بضمها لمفردات القوة، الأب، والقصة، معاً تُعيِّن الرابط بين مبادىء التمثيل ومركزية اللوجوس: سلطة الرب، بوصفه الأب، تجسد الحضور الكامل. ويُدرَك هذا الحضور بوصفه خلواً من أى نقص؛ بوصفه حقيقة مطلقة وكاملة؛ بوصفه الكلمة والقانون.

وتعترف بارتون أخيراً، بأن السيطرة على خطاب أشبه ما يكون بالسيطرة على رسم صورة حياتك الخاصة. ومع ذلك، تشير أحاديثها النهائية إلى عدم استقرار سلطة رواية قصصنا الخاصة (ونلاحظ غياب الاقتراح بأن "رواية قصصنا الخاصة" يكون مرادفاً لإحدى الحقائق البسيطة). إن بارتون تقول لفو:

أنا لست قصة يا مستر فو، يمكن أن أمارس تأثيرى عليك كقصة لأننى بدأت الكلام عن نفسى دون تمهيد،... لقد اخترت ألا أروى قصة الحياة التى يحب السيد فو سماعها، لأننى لا أملك أى دليل أقدمه لأحد، ولا حتى لك أنت، على أننى كائن واقعى يمتلك تاريخاً حقيقياً فى العالم... أنا امرأة حرة تؤكد حريتها بأن تروى قصتها تبعاً لرغبتها الخاصة (كويتزى، ١٣١)

مرة أخرى، على الرغم من أن دفاعات بارتون تذكرنا بالشخص الموجود فى القصة والذى لا يستطيع أن يؤكد حريته برواية حكايته الخاصة، فإننا سوف نبقى مؤقتاً مع بارتون التى تبدأ بعد ذلك بوقت قصير فى ألا تثق فى تأليفها الخاص:

فى البداية، فكرت فى أن أروى عليك قصة الجزيرة، وبعد أن أفرغ من ذلك، أعود إلى حياتى السابقة. إلا أن حياتى كلها الآن تتحول إلى قصة، ولم يبق لدى شيء خاص بى لكى أرويه... لم يبق لى سوى الشك. أنا الشك نفسه. من الذى يتكلم بى؟ هل أنا

شبح أيضاً؟ لأى نظام أنتمي؟ وأنت: من تكون؟ (كويتزى، ١٣٣)

هذه، فى النهاية، هى أسئلة ما بعد البنيوية حول اللغة ومكمن السلطة. لم تعد بارتون تتحدث عن القصة بوصفها تمثيلاً للحقيقة أو الواقع من خلال اللغة، وإنما تتحدث بالأحرى عن حياتها الخاصة بوصفها قصة، تتشكل أولاً عبر اللغة، ثم تتخذ شكلاً من خلال راوٍ، ثم يعاد تشكيلها عن طريق الجمهور، الأمر الذى يوضحه السؤال الأخير الذى طرحته على فو.

إن فو بوصفه "مؤلفاً" داخل الرواية، يُشتبه فى كونه شخصاً يتلاعب "بالواقع"، ولكن أين يضع خطابه نفسه داخل عالم فو؟ هل يرى أن كلماته يمكن أن تمثل "الحقيقة" المطلقة؟ هل يرى نفسه شخصاً يخلق العوالم من خلال اللغة، أم أنه يتعرف على ما نتحدث عنه فى لحظة ما بعد الحداثة بوصفه القيمة الاستعمالية لـــ "الحقائق" الموضعية والمؤقتة؟ وعلى الرغم من أن معظم ما نعرف عن فو يأتينا من خلال وجهة نظر بارتون، فإن فو كمؤلف يُقَدَّم بشكل مستمر بوصفه شبيهاً بالإله، ومن ثمة، باعتباره يقدم تمثيلاً لوجهة نظر تقليدية لمركزية اللوجوس. إن بارتون تقدم تماثلاً بين فو والإله فى وقت سابق عندما تقول، فى معرض حديثها عن عرض الوحوش المفترض لشخصيات فو: "فى منزل السيد فو، توجد قصور كثيرة" (كويتزى، ٧٧)، والعبارة تعيد صياغة عبارة المسيح "فى منزل أبى، توجد قصور كثيرة" (جون ١٤:٢). وهذا يوجه القارئ وجهتين: الوجهة الأولى التى تمثل وجهة النظر الأكثر تقليدية، والتى تفرزها مفاهيم مثل مفاهيم المؤلف الإله الأب، الحضور الكامل، ومن ثم مصدر الحقيقة المطلقة، الكلمة، والقانون. فإذا سلمنا بصورة المؤلف كإله، فإنه (إنها) لا يكون مشدوداً إلى عالمٍ تجريبى، وإنما يمكن أن يخلق داخل ممكنات اللغة، عوالم جديدة. وبناء على هذا التصور الأخير الذى ينتمى أكثر لما بعد الحداثة، يعترف المؤلف بعدم قدرته على التحكم، بشكل

مطلق، فى إنتاج وتلقى (أى معنى) اللغة، الأداة الوحيدة المتاحة. إن الخالق يتحرر من السيطرة على برنامج العمل المحاكاتى ويرحب بالفضاء المفتوح للعب. إن علينا أن نفحص بدقة بعض عبارات فو لكى نتعرف على موقعه كمؤلف فى بداية القرن الثامن عشر.

وعلى الرغم من أن الكثير من مناقشات فو تدور حول مفردات أو مفاهيم يتردد صداها داخل جدول ما بعد حداثى - العمى والصمت - فإن وجهة نظره حول العالم تعتمد بعمق على مركزيةٍ مسيحيةٍ للوجوس، فى الوقت الذى تطرح فيه بارتون دون علم منها، الأسئلة الشبيهة بالأسئلة التى يطرحها ما بعد البنيويين. إن مصطلحات فو محملةٌ بشكل مكثف بمفردات مسيحية، كما يمكن أن نتوقع من إنجلترا أوائل القرن الثامن عشر، ويتجلى ذلك فى قوله بأنه كان فى الغالب يضيع فى الشك أثناء عملية تأليفه للكتب، حتى أصبح معتاداً على موقع واسم يمكن له العودة إليه عندما يقوم بجولاته. إنه يسأل بارتون:

> **هل فكرتِ... إنه فى تطوافكِ قد خلَّفت وراءك، دون علم منك، أمارةً لنفسك، علامة العمى التى تحدثتِ عنها، وأن بحثك عن طريقة للخروج من المتاهة، لافتقارك إلى خطة أفضل،... يمكن أن يبدأ من تلك النقطة والعودة إليها أكثر من مرة حتى تكتشفى بنفسك إنكِ قد أُنقذتِ؟ (كويتزى، ١٣٦)**

ويقدم هذا الحديث أيضاً الأدوات التى يمكن أن نفحص بها، ولو مؤقتاً على الأقل، فكرة الحضور المسيحية مركزية اللوجوس ("لقد تُهتُ ولكن عُثِرَ على الآن"). وتُقدَّم هذه الأدوات من خلال فكرة العمى والصمت، لأننا نلاحظ أن نقطة المرجع هذه التى تقدم الاتجاه وبالتالى المعنى، ليست فى حقيقة الأمر نقطة

(حضور) على الإطلاق، ولكنها بمعنى أصح، لحظة عمى وعجز، صمت وغياب. تذكر كيف أن Q فى قصة "علامة فى الفضاء" يفكر فى علامته "الأولى" بوصفها واسماً، ليس للزمان والمكان، وإنما أيضاً للمعنى والحضور. وعندما يبدأ فى إدراك أن هذا الواسم يشير بدلاً من ذلك لمكان ضياعٍ وغيابٍ (بسبب المحو الذى قام به kgwgk)، يظل ذلك الواسم المَمْحُوُّ مع ذلك موقع المعنى. مرة أخرى، نحتاج فى فـــو لأن ننظر فى الكيفية التى يقدم بها الصمتُ أو الغيابُ الفضاءَ الذى يتموقع فيه المعنى. هل يعنى فو أن يعيد بارتون لفرايداى الذى يمثل نقطة مرجعية بالنسبة لها، كما يمثل نقطة عماها - فضاء الصمت - مع وضع هذا فى الاعتبار، نسمع رسالة متضاربة فى الحديث التالى لـــ فو: "فى كل قصةٍ يوجد صمت، رؤية مختفية، كلمة لم ينطق بها، على ما أظن. ولن نصل إلى قلب القصة إلا إذا نطقنا بما لا ينطق به." (كويتزى، ١٤١). إن جملته توحى بوجود صمت، عمى، غير منطوق به، داخل كل قصة، وداخل كل لغة. إن التأكيد على هذه النقطة يعنى الاعتراف بأن اللغة، وبالتالى كل كلمة، كل مفهوم يحمل بداخله كل الكلمات والمفاهيم التى تمثل "آخر" يختلف عنه. إن مفهوم "الصمت" ليس مجرد مقابل لـــ "الصوت"، إنه يضم هذا المفهوم المقابل بداخله. وبدون مفهوم "الصوت"، لا يكون لـــ "الصمت" معنى، وبدون مفهوم "الرؤية" لا يكون للعمى معنى. إن كلمة "عمى" موجودة داخل كلمة "رؤية". إن كل كلمة تختلف عن مقابلها وتضمه فى آنٍ واحد. إن غير المنطوق به يتعارض مع اللغة ويسكنها أيضاً. إن هذا يمثل اعترافاً ما بعد بنيوى. إلا أن جملة فو التالية - إن علينا أن ننطق غير المنطوق به لكى نصل إلى قلب القصة - لا تقر بأنه فى كل مرةٍ نتكلم، نتكلم بغير المنطوق به. إن فو هنا يوحى بوجهة النظر التمثيلية لوجود حضور يمكن أن يكون صامتاً، "قلب" يمكن أن يكون مختفياً، تجلبه الكلمات إلى منطقة الضوء، تعيد تقديمه فى كماله المتمركز. وتبعاً لهذه الطريقة فى النظر إلى اللغة، لا تعكس كل كلمة، ولا تقر بكل الكلمات الأخرى، وإنما بالأحرى، تمتلك كليةً وحدِيَّة، معنى واحداً نقياً. ويُكمل فـــو القياس التمثيلى بالاستعارة العضوية لهذه الماهية غير المنطوق بها بوصفها "القلب".

إن فو وبارتون يفكران فى الطقس الذى يحرصان عليه فى الجزيرة، طقس التجديف إلى المحيط لنثر بتلات الزهور فوق السفينة الغارقة، باعتبار أن تلك هى لحظة الصمت التى يتعين النطق بها حتى تمنح القصة معنى. ثم يقوم فو بعد ذلك بنقل الاستعارة: "قلت قلب القصة.. فى الوقت الذى كان يتوجب على أن أقول عين القصة... إنه يجدف من جانب إلى آخر (من عين المحيط) ويخرج آمناً. وبالنسبة لنا، يتخلى عن الهبوط إلى العين " (كويتزى ١٤١). إن فو، عندما يتحدث عن "عين القصة" نسمع رفرفة العين /أنا [eye / I]. انظر الفصل الثالث للتعرف على نقد الذاتية، أى نقد البناء الثقافى وتأويل الفرد كذات، والذى يتفق فى الغالب ونقد التمثيل فى فكر ما بعد البنيوية، إن هذا التحول فى الاستعارة يعيد التأكيد على شرعية المرئى المتأصل فى المخطط التمثيلى، أى المتأصل فى نظرية تراسلية للحقيقة يمكن فيها رؤية صدق العبارة أو زيفها بمقارنة العبارة بالعالم. ومع ذلك تقوم بارتون بتحويل الاستعارة مرة أخرى:

> **أو مثل فم... علينا أن نهبط إلى الفم (طالما تتحدث بلغة الصور الفنية). إن علينا أن نفتح فم فرايداى ونسمع ما يخبئ: صمت، ربما، أو زئير، مثل زئير محارة البحر اللصيقة بالأذن.**

هذه لحظةٌ إشكالية فى نص فو. فمن جهة، يمكن لهذه اللحظة أن تُقرأ كلحظة وضوح وشجاعة بالنسبة لبارتون، لأنها تدرك أن صمت فرايداى هو الذى وجَّه معنى كل قصتها حتى هذه النقطة، وبأن من المتوجب عليها أن تُصغى لذلك الصمت. ويبدو أن بارتون تقر بعجزها الخاص فى السيطرة على القصة. إنها تعترف أن قصتها لا تمثل فقط اكتمالاً عليها أن تمنحه الكلمات، ولكنها تعترف أيضاً أن قِوام هذه القصة هو الصمت. ويتضمن هذا الاعتراف تضمينات

أيديولوجية. هذه لحظة يبدو فيها أن بارتون تتخلى عن سلطة التمثيل وقوته. ومع ذلك، علينا أن نلاحظ علاقة السلطة التى توحى بها كلمات بارتون. إن "الهبوط" فى فم فرايداى يعنى التكلم بلغة الاختراق. إن هناك عنصراً للقوة فى الإيحاء بأنهما "يفتحان فم فرايداي"، وأيضاً من خلال ملء، وبالتالى تحديد، إمكانات ما يمكن أن تسمعه. إن بارتون تظل هى الذات المُحدِّدة، ويبقى فرايداى هو الموضوع. وبالمثل توحى عبارة فــو "علينا أن نجعل صمت فرايداى يتكلم، وكذلك الصمت المحيط بفرايداي" بموضعٍ للسطة والقوة. وعلى الرغم من أن بارتون تسأل "من الذى سوف يغوص وسط هذا الحطام؟" فى إشارة إلى صمت فرايداى، فإننا نرى أن ذلك الشخص ليس فو، وليس بارتون كذلك، لأن قصتيهما تنتهيان وهما لا يزالان يعتقدان أن على فرايداى أن يتكلم (يكتب) بكلماتهما. إن قصة بارتون، حسب شكلها، تمثل تصويراً قبلياً لغواصٍ آخر، لراوٍ يغوص فى الحطام، لكى يسمع، وليس لكى يجبر أحداً على الكلام.

فإذا أخذنا ما سبق فى الاعتبار، فسوف تصيبنا الدهشة إلى حد ما عندما نجد داخل واحد من أحاديث فو الأخيرة، أكثر العبارات تدميراً ضد الاعتقاد فى التمثيل المطلق الذى يمتلك فيه أى شيء (فكرةً أو موضوع مادي) كلمة معادلِة تجعل الشيء حاضراً فى الكلام:

> **ليست بنا حاجة لمعرفة ما تعنيه فكرة الحرية يا سوزان. إن "الحرية" كلمة مثل أية كلمة. إنها هَبَّة هواء. ستة حروف على لوحٍ من الإردواز، إنها مجرد الكلمة التى نمنحها للرغبة التى تتحدَّثين عنها، الرغبة فى أن تكونى حرة. وما يعنينا هو الرغبة وليس الاسم... إذا كرسنا أنفسنا للعثور على ثقوب صُنعت على هيئة يمكنها استيعاب كلمات عظيمة مثل كلمة الحرية، الشرف، البركة. أنا أتفق على أننا**

> **سوف ننفق حياةً بأكملها فى الانسلال والانزلاق والبحث بلا طائلٍ. إنها كلمات بدون سكن، سيارة مثل الكواكب، هذا كل ما فى الأمر. ولكن عليك أن تسألى نفسك يا سوزان: لقد كانت حيلةُ نخاس هى التى حرمت فرايداى لسانه، ألا يمكن أن تكون حيلةَ نخاسٍ هى التى تبقيه خاضعاً بينما نحن نقوم بإثارة اعتراضات تافهة حول كلماتٍ فى جدلٍ نعرف أن لا نهاية له؟ (كويتزى، ٥٠ ـ ١٤٩)**

إن الاعتراف هنا اعترافٌ بالخطر الدائم الذى يمثله عَزْو سلطة مطلقة للكلمات. إن بارتون هى التى تبدى عمى تجاه هذا فى وقت مبكرٍ جداً من الرواية عندما تقول إن فرايداى "لا يعرف ما هى الحرية. الحرية كلمة، أقل من كلمة، إنها صوت، صوت من بين الأصوات الكثيرة التى أصنعها عندما أفتح فمي" (١٠٠). إن خطأ بارتون يكمن بطبيعة الحال فى الافتراض بأنه طالما أن الأصوات الخاصة التى تخرج من فمها تكون بلا معنى بالنسبة لفرايداى، فإنه "لا يعرف ما هى الحرية". إننا نعرف أنه لا وجود لاتفاق طبيعى بين الأشياء والكلمات التى نستعملها لتعيين هذه الأشياء. والأهم هنا، هو أن الافتقار إلى هذه الحرية خلف هذه الرغبة هو فى حد ذاته ما يحدد مفهوم الحرية. ١

سوف أكرس القسم التالى لقراءة صمت فرايداى على الطريقة التى يؤدى بها وظيفته فى فو كشكلٍ لما يطلق عليه دريدا "الإرجاء" différance. لقد افترضت سابقاً أن كلام بارتون مشبَّع بصمت فرايداى، وأن كلام فرايداى يعمل بوصفه ذلك الشيء الذى يجعل المعنى ممكناً فى قصصها: إن "الإرجاء" هو فضاءُ، موقعُ الغيرية الذى يسمح للمعنى بالحدوث. إن فكرة "الإرجاء" هى -تحديداً- نقدٌ للتمثيل، نقدٌ للاعتقاد فى الطبيعة المحاكاتية للغة والحياة؛ للغةِ بوصفها مرآة العالم.

إن الاتفاق الحرفى بين الكلمات والأشياء يفترض علاقة طبيعية بينهما ٢. إن "النزوة" فى نظرية تمثيلية للغة، هى إحدى خطايا اللغة. إن اعتباطية اللغة عند سوسير، كما شاهدنا من قبل، هى ماهيتها ذاتها. ويبدو هذا غير ضار بما يكفى، إلا أن المخاطرات فى نقد للتمثيل التقليدى عالية جداً. إن هذا النقد يشكك فى صميم الأساس الذى يقوم عليه الفكر الغربى. إنه يضفى طابعاً إشكالياً على أفكار مثل "الحقيقة" و "الواقع" إنه يهز أساس "المعرفة"، يعمل كمفهوم مزعزع يوسع سلطة الكلمات (عبر اعتباطيتها) على حساب "الكلمة". ويوضح دريدا أن تاريخ الميتافيزيقا الغربية هو تاريخ "المراكز" التى تهيىء فهماً للبنى المحيطة بمفهوم "الحقيقة" (وتجعلها ممكنة)، بغض النظر عن الشكل الذى تتخذه "الحقيقة"، مثلاً: الله، القانون، الكلمة. إن هذا المركز يتخذ دائماً شكل الحضور، كما يقول جاك دريدا. وتبين باربارا جونسون (١٩٨١) هذا المظهر من فكر دريدا:

> إن الفكر الغربى (الميتافيزيقا) كما يقول دريدا، كان مبنياً على الدوام على أساس الثنائيات أو القطعيات: الخير مقابل الشر، الوجود مقابل العدم، الحضور مقابل الغياب، الحقيقة مقابل الخطأ، الهوية مقابل الاختلاف... الشفاهى مقابل الكتابى، ويكون الحد الثانى فى كل زوج نسخة سالبة فاسدة، غير مرغوب فيها من قبل الحد الأول، انحرافاً عنه. ومن هنا، يكون الغياب افتقاراً للحضور، والشر انحداراً عن الخير. إن هذه التعارضات التراتبية تمنح الامتياز للوحدة، والهوية، للمباشرة والحضور. (viii)

إننى أبدأ هذه المناقشة حول نقد دريدا للتمثيل بمقالته "البنية، العلامة، واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية" (١٩٧٨) ٣ وقد يكون من المفيد أن نتذكر، أثناء تتبعى لمناقشة دريدا، أنه فى الوقت الذى فصلت فيه البنيوية العلامة عن المرجع، فإن ما بعد البنيوية تخطو خطوة أبعد بفصلها الدال عن المدلول. إن دريداً يوسع نقد التمثيل البنيوى من خلال تقديم فكرة "اللعب" فى فكرة البنية. إنه يوضح أن فكرة الفصل بين المدلول والدال، على الرغم من أهميتها، تمنح الامتياز فى النهاية لانغلاق البنية. إن العلاقة بين المدلول والدال عند سوسير اعتباطيةٌ، ولكنها شأن مستقر يعين لحظة سنكرونية. إن سوسير بالتالى يفترض مكاناً يستقر فيه المعنى، ولو للحظة افتراضية. وبالنسبة لدريدا، يشكل ذلك عدم اعتراف بـــ"اللعب"، بالحركة، بالانزلاق بين الدوال، أى الحركة التى يصبح بها كلُ مدلولٍ لدالٍ، بذاتهُ، دالاً.

إن دريداً يبدأ بإظهار الكيفية التى يوفق بها بين نقد بنيوى للتمثيل، وتاريخ الميتافيزيقا اعتماداً على فكرة "المركز" التى تنتمى لمركزية اللوجوس.

> **إن بنيوية البنية... ظلت دائماً محيَّدة، أو مختزلة، وذلك عبر سيرورة منحها مركزاً أو إحالتها إلى نقطة حضور، أصل ثابت. إن وظيفة هذا المركز لم تكن فقط توجيه، وموازنة وتنظيم البنية - لا نستطيع فى الواقع أن نتصور بنية بلا تنظيم - ولكن فوق هذا كله، التأكد من أن مبدأ تنظيم البنية يمكن أن يحدد ما يمكن أن يُطلق عليه "لعب" البنية. [١٩٧٨, ٢٧٨]**

إن بالإمكان التفكير فى تاريخ ميتافيزيقا الغرب بوصفه سلسلة من استبدالات مركز بمركز، تتلقى أشكالاً وأسماء مختلفة تعين جميعها حضوراً ثابتاً، على سبيل المثال: الماهية، الوجود، الجوهر، الذات، الترانسندنتالية، الوعى، الله، الإنسان،

إلخ. إن دريدا يشير إلى اللحظة والحركة داخل الفكر ما بعد البنيوى الذى يرى أنه على الرغم من أننا لا خيار لنا سوى البقاء داخل نظام مركزى اللوجوس – لأن لغتنا التى ندرك من خلالها العالم، والتى نفكر بواسطتها ونتكلم، هى ذاتها مركزية اللوجوس – فإن المشروع يكون مع ذلك ذا فائدة لنا كى نحاول التفكير فى وقت واحد خارج (وفى ذات الوقت داخل) تلك البنية. إن مثل هذه الخطوة ما بعد البنيوية لا تؤخذ بسهولة عندما نتأمل الدرجة التى تتحكم بها اللغة فى تفكيرنا. وكما يقول دريدا(١٩٧٨):

> **إننا لا نمتلك أية لغة – أى نحو وأى معجم – أجنبية على هذا التاريخ (تاريخ الميتافيزيقا، ولا يمكن لنا النطق ولو بكلمة واحدة مدمّرة لم يكن عليها بالفعل الانزلاق داخل شكل ومنطق، والدعوى المضمرة لما تسعى تحديداً إلى تفنيده. (٨١-٢٨٠)**

إن دريدا يرى أن أحد طرق النقد هو استعمال كل المفاهيم القديمة للغة داخل حقل الاكتشاف التجريبى، مفنداً حدودها، والتعامل معها كأدوات "لتدمير الآليات القديمة التى تنتمى إليها، والتى تمثل هى ذاتها مفرداتها"(١٩٧٨, ٢٨٤)، أى أننا على الرغم من عدم قدرتنا على الخروج من ميتافيزيقا اللغة، فإن باستطاعتنا، مع ذلك، استخدام اللغة كوسيلة لمساءلة أسسها المتعلقة بالمعنى. ويعنى القيام بهذا العمل رفض فكرة طبيعية اللغة، وأن نفكر بدلاً من ذلك بلغة الاستعمال، والوظيفية. إن رفض فكرة الطبيعية يعنى البدء فى التفكير:

فى أن المركز لا يمكن تصوره فى شكل كائن حاضر، وأن المركز لا يمتلك موقعاً طبيعياً، وأنه ليس مكاناً ثابتاً، وإنما هو وظيفة، نوع من اللامكان الذى يمارسُ فيه العقل عدداً لانهائى من بدائل العلامات sign-substitutions. هذه هى اللحظة التى غزت فيها اللغة المشكل الكلى، اللحظة التى يصبح فيها كل شيء - فى غياب مركز أو أصل - خطاباً... أى، نظاماً لا يكون فيه المدلول المركزى، المدلول الأصلى أو المتعالى، أبداً، حاضراً بشكلٍ مطلق خارج نظام من الاختلافات. إن غياب المدلول المتعالى يوسع مجال ولعب التدليل اللانهائى. (دريدا، ٢٨٠ ,١٩٧٨)

هذه، بشكل من الأشكال، فقرة مكتملة. فعندما يتحدث دريدا عن اللحظة التى "غزت فيها اللغة المُشكل الكلى،"، وعندما أصبح كل شيء "خطاباً" فى غياب مركز أو أصل، فإنه يتحدث عن اللحظة التى لم يعد فيها الاعتقاد فى التمثيل منسجماً مع اعتراف بأن الكلمات (اللغة) لا تعيد تقديم الأشياء بشكل طبيعى (أى أن الشيء الأصلى لا يعاد تقديمه بواسطة بديله، العالم)؛ وإنما تشير الكلمات بالأحرى إلى كلمات أخرى، وتكون النتيجة هى تضخم اللغة. إن الواقع يتحدد عبر الكلمات التى تُختار لوصفه، وهذا هو ما نعنيه بالقول: إن الواقع يوجد كوظيفة للخطاب الذى يمفصله. إننا ندرك ما نعرف أنه الواقع من خلال نظام خاص من الإحالات التى تشكل بالعقل معنى العالم تشكيلاً قبلياً، وتشكل، من ثمة العالم ذاته. وعلى الرغم من أننا نعلم شيئاً كهذا من البنيوية، فإن المفهوم المطور لـــ "اللعب" يتجاوز على نحو بيِّن الفكر البنيوى.

إن دريدا يدعو حقل اللغة حقلاً لـــ "اللعب"، أي، حقلاً للبدائل. ويرى دريدا أنه بدلاً من كونه حقلاً لا يمكن استنفاده، كما يُفترض تقليدياً، فإن شيئاً يظل مفقوداً في اللغة، ألا وهو "المركز الذي يقبض على/ ويؤسس لعب البدائل". وبدون مركزٍ، يصبح لعب اللغة (الدوال) ديناميةً لــ" التكميلية" supplementarity:

> **ليس باستطاعتنا أن نحدد المركز والكلية المستنفدة؛ لأن العلامة التى تحل محل المركز الذى يكملها، تحتل مكان المركز فى غيابه - إن هذه العلامة تضاف، تحدث كفائضٍ، كتكملة. (دريدا، ٢٨٧ ,١٩٧٨)**

وبدلاً من قالب تمثيلي، يضع نظاماً مغلقاً لإحالةٍ مباشرةٍ بين الشيء والكلمة، يجعله حضورُ مركزٍ مُنظِّم (أو الحقيقة) شيئاً ممكناً، نتعامل الآن مع العلامة التى تحل محل المركز (الذى يكون علامةً دائماً). والقول بأن العلامة تحل محل المركز، هو الانتباه إلى أن العلامة أو اللغة تقدم دائماً نقصاً، إنها تحل محل غياب. إن اللغة لا تعيد تقديم العالم، إنها ليست لحظة ميقات، وإنما هى تحل محل، وتقدمُ، شيئاً ليس حاضراً. إن اللغة تؤدى وظيفتها فى فضاءٍ من الغياب. وهذا هو السبب فى أن "حركة" التكملة" هى فى ذات الوقت إضافة إلى/ وبديلاً عن. إنها تعنى أن تضيف إلى (شيء زائد أو هامشي) وأن تحل محل (شيء ضروري). وعندما يدخل الخطاب الصورة، أى، عندما لا يكون المركز - المدلول المتعالى - حاضراً، تصبح اللغةِ إذن، حركةً، إن اللغة تصبح انزلاقاً من دالٍ إلى دال، وليس من دالٍ إلى مدلول مطلق، وهذه هى "وفرة الدال المفرطة" التى يتحدث عنها دريدا. إن طبيعة الدال التكميلية هى محصلة محدوديةٍ ما، أى، محصلة نقصٍ يستوجب الاستكمال. (٢٩٠ ,١٩٧٨).

إن استعمال دريدا لمصطلحات "الحضور" و "الغياب" يمكن أن يكون مربكاً. إن دريدا عندما يقول إن "اللعب هو زعزعة الحضور" يفكر في اللعب بوصفه مفهوماً للحركة، للانزلاق، وهذا هو الموقع الذى يكون فيه دريدا بالنسبة لنا، أوضح ما يكون فى تمييزه بين الفكر التمثيلى الإنسانى التقليدى، وفكر اللعب فيما بعد البنيوية.

> **هناك، إذن، تأويلان للتأويل، وللبنية، وللعلامة، وللعب، أحدهما يسعى إلى إزالة الغموض، أحلام إزالة غموض حقيقةٍ ما، أو أصل من الأصول، الذى يفلت من اللعب ونظام العلامة، الذى يرى فى ضرورة التأويل منفى. والآخر، الذى لم يعد يلتفت إلى الأصل، يؤكد على اللعب ويحاول أن يتجاوز الإنسان والحركة الإنسانية، كون اسم الإنسان هو اسم ذلك الكائن، الذى كان طوال تاريخ الميتافيزيقا أو الأنطولوجيا – أو بعبارةٍ أخرى، طوال تاريخه كله – يحلم بحضورٍ كامل، أساسى يعيد إليه الطمأنينة، أصلٍ ونهاية اللعب. (١٩٧٨،٢٩٢)**

إذا تأملنا هذا "اللعب"، ضياع هذا المركز، بروح الحداد على الحلم الضائع للحقيقة والمطلقات، فإننا لا نكون بذلك نمارس التفكير من داخل لحظة ما بعد الحداثة. داخل لحظة ما بعد الحداثة، يؤشر اللعب إلى "توكيد مبهج" يقترح: عالماً لا يرتكز على إغلاق المعنى من خلال إذعانٍ زائفٍ للسلطة، وإنما بالأحرى، على انفتاح يتجه نحو منح الامتياز للتأويل النشِط. إن اللعب اللانهائى للغة وللمعنى يوحى بلحظة ما بعد حداثية يتم الإقرار فيها بانتقال المعنى واشتغاله فى خدمة أهداف محددة. يمكن، إذن، أن يقع التأكيد على القيمة الاستعمالية للغة وعلى

الواسطة التى تكمن خلف هذه القيمة الاستعمالية ونتيجة لذلك، يُسلط الضوء على مسئولية التأويل بوصفه تعارضاً لـ" الحلم" الإنسانى للأساس الذى يعيد الطمأنينة، والحضور.

إن فكرة، ما يدعوه دريدا، "الإرجاء" différance هى التى توحى باستبدال التفكير بلغة الحضور البسيط. إن لفظ دريدا المستحدث "الإرجاء" الذى ورد فى مقالته Différance (١٩٨٢)،"ليس لفظاً بالمعنى الحرفى، وليس كذلك مفهوماً" ٣ وإنما هو بالأحرى شرطٌ لإمكانية المعنى. ويلاحظ دريدا أن الاختلاف الخطى - استبدال حرف الـ a بحرف الـ e، (différance بدلاً من différance يُقرأ ويكتب ولكنه لا يُسمع" ٣ وهذا مهم لأن النقل/ التمييز يكون صامتاً. إن:

> **صمت الاختلاف الجرافى بين الـ e والـ a يمكن أن يؤدى عمله، فقط بطبيعة الحال، داخل نظام الكتابة الصوتية، وضمن اللغة والقواعد التى ترتبط تاريخياً بالكتابة الصوتية نفس ارتباطها بالثقافة الكلية التى لاتنفصل عن الكتابة الصوتية. ولكنى أقول بأن هذا فى حد ذاته - الصمت الذى يؤدى عمله فقط داخل كتابة صوتية مزعومة - يحمل على نحوٍ مناسبٍ تماماً أو يذكرنا، خلافاً لتحاملٍ واسع الانتشار، بعدم وجود كتابة صوتية (٥-٤ _ ١٩٨٢)**

إن نقد دريدا للميتافيزيقا الغربية، يركز على الامتياز الذى تمنحه الميتافيزيقا للكلمة المنطوقة على الكلمة المكتوبة. إن صورة معنىً حاضر ذاتى تام للكلمة المنطوقة (نزعة مركزية الصوت logocentricism) هى بالنسبة لدريدا، النموذج الأساسى للثقافة الغربية. إن هذا الاعتقاد فى الحضور الذاتى للمعنى لا يشكل فقط

مركزية للصوت، ولكنه ينتمى أيضاً لمركزية اللوجوس. إن الكتابة، العلامات المادية على الورقة - تعتبر،من جهةٍ أخرى، من وجهة نظر النظام، مركزية اللوجوس، مجرد تمثيل للكلام. ولا يعكس دريدا نظام القيمة هذا، ولكنه يحاول بالأحرى أن يبين أن المقابلة بين مفردات الكلام ومفردات الكتابة على أساس الحضور مقابل الغياب، أو المباشرة مقابل التمثيل، أمر مستحيل، لأن الكلام يُمَفصَلُ دائماً بالفعل عبر الاختلافات والمسافة، مثله فى ذلك بالضبط مثل الكتابة، أى أن المنطقة بين، أو الانزلاق بين، المدلول والدال، تكون حيث يحدث المعنى فى الكلام المنطوق شأنه فى ذلك شأن الكتابة.

إن مناقشة مركزية الصوت هذه تحدث أيضاً ضمن رواية "فو". تَتَذَكَّر اقتراح فو لبارتون بأن تعلِّم فرايداى الكتابة. إن بارتون تقدم وجهة نظر تنتمى لمركزية الصوت، ومركزية اللوجوس عندما تقول رداً على ذلك "كيف يكتب إذا كان لا يستطيع الكلام"، إن الحروف هى مرآة الكلمات. وحتى عندما يبدو أننا نكتب صامتين، فإن كتابتنا تكون تجلياً لكلام ينطق به داخل نفوسنا لأنفسنا" (كويتزى، ١٤٢). هذا هو مفهوم نزعة مركزية اللجوس للكلام بوصفه قناة مباشرة أو تمثيلاً للفكر الذى تكون فيه الأولوية للكلام، وتكون فيه الكتابة تجليا ساقط للكلام. ويختلف معها فو ويتحدث عن الكتابة بوصفها شيئاً يسبق الكلام:

> **ليس مقدَّراً على الكتابة أن تكون ظلاً للكلام. انتبهى لنفسك وأنت تكتبين وسوف تلاحظين أن هناك أوقاتاً تتشكل فيها الكلمات نفسها على ورقة de novo. كما اعتاد الرومان أن يقولوا، بدافع من أعمق لحظات الصمت الداخلية. لقد اعتدنا الاعتقاد بأن عالمنا قد خلقه الله عندما نطق بالكلمة، ولكنى أسأل أليس من المحتمل أن يكون قد كتبها،... أليس من المحتمل أن**

الله يكتب العالم بشكل دائم، العالم وكل ما فيه؟
(كويتزى، ٤٣-١٤٢)

وأخيراً، فإن فرضيات فو تنتمى بعمق أيضاً إلى مركزية اللوجوس، لأنها تستمر فى استمداد سلطة الكتابة من كلمة الله، الأمر الذى يمكن توقعه فقط من صوت بريطانى فى أوائل القرن الثامن عشر. ومع ذلك، فإن وجهة نظر فو توحى أيضاً بحسٍ ما بعد بنيوى لنهاية مفتوحة، لتكميليةٍ، برغم أن هذه التكميلية بالنسبة لفو تكميليةٌ محتواة فى النهاية بواسطة الله.

إن علينا ان نحتفظ فى أذهاننا بهذا التمييز بين الكلام والكتابة، ونحن نقرأ مناقشة دريدا للإرجاء والصمت:

إن لعب الاختلاف الذى، كما ذكَرنا سوسير، هو شرط إمكانية وأداء كل علامة لوظيفتها، هو ذاته لعب صامت. غير مسموح، هو الاختلاف بين فونيمين، وهو وحده الذى يسمح لهما بالوجود، وأن يشتغلا بهذه الصفة. (٥،١٩٨٢)

ولكى نتعرف على أهمية إمكانية السماع هذه، نحتاج للإشارة إلى نظام يقاوم التعارض الحاسم الذى تقيمه الميتافيزيقا الغربية بين المحسوس (ذلك الذى يمكن إدراكه مباشرة بالحواس) والمعقول (ذلك الذى يمكن "معرفته"):

إن النظام الذى يقاوم هذا التعارض... يعلن عن نفسه فى حركةٍ من الإرجاء بين اختلافين أو حرفين، إرجاء

لا ينتمى إلى الصوت أو إلى الكتابة بالمعنى المعتاد، بل يقع... بين الكلام والكتابة. (دريدا،٥ ,١٩٨٢)

إن الإرجاء بالنسبة لدريدا هو الكتابة، ولكن الكتابة هنا لا تشير إلى العلامات التى نخطها على الورق، وإنما بالأحرى، تشير الكتابة بوصفها شرطاً مسبقاً للكلام، إلى فضاء، إلى لحظة اختلاف تجعل المعنى ممكناً. وبوصفه حركة، أو شرطاً لإمكانية المعنى، لا يكون الإرجاء حضوراً ولا غياباً، إنه لا يمتلك وجوداً أو ماهية. إنه لا ينشأ من أية مقولة أو كينونة، سواء أكانت حاضرة أو غائبة." (٦ ,١٩٨٢) إنه ما يجعل من الممكن، طبقاً لكلمات جين تومبكنز (١٩٨٨): "تقديم... إمكانية التعارض.(٧٤١). إن الإرجاء هو ما يتيح لنا التفكير بلغة التضاد، التفكير علاقياً. إنه ليس ماهية أو غياباً، إنه ما يجعل من الممكن التفكير فى التعارض: حاضر/ غائب أو كائن/ غير كائن. إن الإرجاء كما توضح تومبكنز (١٩٨٨)

يعبر عن إمكانية التخالف، إمكانية التعارض، ولذا فهو لا ينتمى إلى أى حقلٍ يمكن أن يسمى بهذه الصفة. لماذا لا؟ لأنك ما إن ترغب فى رده إلى حقلٍ ما، حقل المحسوس أو المعقول مثلاً، أو إلى أى حقلٍ يضم زوجين، حتى تُبْطِل ما يكونه الإرجاء نفسه، ذلك الذى يجعل تعارضاً مثل هذا يظهر إلى الوجود. إن الإرجاء شيء لا يمكن أبداً أن تمنحه اسماً بالفعل، لأنك ما إن تمنحها اسماً، حتى تكون قد جردته من اسمه. (٧٤١)

تأمل الطريقة التي يعمل بها صمت فرايداى فى "فو". إن بارتون تخبر فو أن قصة فرايداى... ربما لا تكون قصة على الإطلاق، بقدر ما هى لغز.. أو ثقب فى الحكى (إنى أتصورها كعروة الزر، المخيطة عند المحيط والفارغة فى القلب تنتظر الزر". (كويتزى، ١٢١)

إن دريدا يوضح مفهوم الإرجاء قائلاً: إنه يمتلك قوتين موجهتين: يختلف (ألا يكون متطابقاً، أن يكون آخر، قابلاً للتمييز") ويُرجىء ("فكرة التأجيل لما بعد"). وداخل الجدول الاستبدالى للتمثيل، توضع العلامة "فى مكان الشيء نفسه... تمثل العلامة الحاضر فى غيابه... والعلامة بهذا المعنى تكون حاضراً مرجأً" (١٩٨٢،٩). وطبقاً للأنموذج الاستبدالى التمثيلى، فإن العلامة على الرغم من إرجائها للحضور، يمكن تصورها فقط على أساس الحضور الذى ترجئه أثناء حركتها باتجاه الحضور المرجأ الذى يهدف إلى إعادة الاستيلاء عليه، ومن ثم يقول دريدا:

> **إن استبدال العلامة بالشيء نفسه شيءٌ ثانوى ومؤقت فى الوقت ذاته: ثانوى بسبب حضور أصلى وضائع تصدر عنه العلامة؛ ومؤقت فيما يتعلق بهذا الحضور النهائى والمفقود الذى تكون العلامة بهذا المعنى حركة توسط باتجاهه. (١٩٨٢،٩)**

إن مشروع دريدا هو النظر فى نتائج معارضة إرجاء "أصلي" بالخصائص الثانوية والمؤقتة للعلامة. وأحد نتائج هذا المشروع كما يقول دريدا "ليس بوسع المرء بعد ذلك أن يُضمَّن الإرجاء فى مفهوم العلامة الذى كان يعنى دائماً تمثيل الحضور"، وتكون النتيجة الثانية أن "يشكك المرء فى سلطة الحضور، أو سلطة نظيره البسيط، الغياب أو النقص"(١٠-٩ ,١٩٨٢)

ولكى نحصل على معنىً أوضح للكيفية التى يؤدى بها الإرجاء وظيفته، علينا أن نتذكر مرة أخرى، مبدأ الاختلاف بوصفه شرط التدليل عند البنيوية. إن كلمة cat تدل على الحيوان الذى نعنيه بكلمة قطة لأنها تتميز عن cap أو bat ولكننا نتجاوز الاختلافات البسيطة نحو الإرجاء عندما ننظر إلى كل مفهوم بوصفه

> **مدرجاً فى سلسلة أو نظام يشير من داخله إلى الآخر، إلى مفاهيم أخرى عبر اللعب النظامى للاختلافات. إن مثل هذا اللعب، الإرجاء، لا يكون مجرد مفهوم بعد ذلك، وإنما بمعنى أصح، إمكانيةً لمفهوميةٍ، لسيرورةٍ ونظامٍ مفهومى عموماً... إن الإرجاء هو الأصل غير الكامل، غير البسيط، المُبَنْيَن، المُمَيِّز للاختلافات. ومن ثم فاسم "الأصل" لم يعد ملائماً له. (دريدا، ١٩٨٢- ١١)**

إن الإغواء الذى تعرضنا له طوال هذه المناقشة يتمثل فى ألا نقنع بتصور الإرجاء كفضاء، كشرطٍ لإمكانية المعنى، وإنما فى أن نمتلك القدرة على القول "الإرجاء هو هذا" أو "الإرجاء هو ذاك". ويستبق دريدا هذه الحاجة عندما يقول بأن "الاختلافات، " ينتجها - يرجئها- الإرجاء. ولكن ما الذى يُرجأ ومن الذى يُرْجِىء؟ بعبارة أخرى، ما هو الإرجاء؟" (١٩٨٢،٤١). ويوضح، أنه لكى نقبل بشكل هذا السؤال ("ماذا يكون؟" " من يكون؟") يعنى أن نَخْلُصَ إلى أن الإرجاء قد نشأ، قد حدث،

أن يُسيطِر عليه ويُحكم على أساس أنه نقطة كينونة حاضرة، يمكن لها بذاتها أن تكون شيئاً ما، شكلاً ما، حالة، سلطة فى العالم يمكن أن تتخذ كل أنواع الأسماء، سؤالاً بـــ "ماذا"، أو كينونة حاضرة كذات، سؤالاً بـــ "مَنْ هو (١٥, ١٩٨٢)

ولكننا قد علمنا بالفعل أن الإرجاء ليس كينونة، بمعنى أنك لو سألت ما هو، فإنه يختفى. إن الإرجاء هو ما يسم، ويجعل من الممكن العبور من أحد طرفى التعارض إلى الطرف الآخر. إن دريدا ينص على أن:

بإمكان المرء أن يتأمل كل أزواج التعارضات التى بُنِيَتْ عليها الفلسفة والتى يحيا عليها خطابنا، ليس بهدف رؤية التعارضات تمحو ذاتها، وإنما لرؤية ما يشير إلى أن كل طرف يتعين أن يظهر بوصفه إرجاء للطرف الآخر، باعتبار أن الطرف الآخر يختلف ويُرجأ فى اقتصاد المثِل. (المعقول الذى يختلف عن/ويرجئ المحسوس، والمحسوس بوصفه مختلفاً ومُرجأ؛... الثقافى بوصفه طبيعة مختلفة ومُرجاة. (١٧، ١٩٨٢)

أشير مرة أخرى لمناقشة بارتون أحادية الجانب مع فرايداى التى تدور حول فقدانها السيطرة على اللغة عندما تقول له إن كلماتها "التماثيل باردة" لا تعنى "الأجساد دافئة". إن ما يقصده دريدا هو إن عبارة "التماثيل باردة" هى عبارة "الأجساد دافئة" مختلفة ومرجأة. العبارتان ليستا متعارضتين حصرياً؛ إن إحداهما

تمثل غيرية تكوينية للأخرى.ويتموقع المعنى، ويمنح، ويُتاح لعبارتها "التماثيل باردة" فى هذه الفقرة عبر الفضاء، الإرجاء بين تلك العبارة، وعبارة "الأجساد دافئة". يتشكل المعنى من ثم، فى حركة، الحركة التى ترحل فيها العلامات لعلامات أخرى، حركة توجد فيها آثار علامات أخرى فارقة فى كل علامة. إن كل معنى يحتفظ بداخله بأثر تلك المعانى التى يختلف عنها. إن نظرة دريدا للمعنى بوصفه إرجاء، بوصفه اللعب اللانهائى للاختلاف والإرجاء يشكل، إذن، هجوماً جذرياً على النظرة الكلاسيكية للتمثيل: ليس هناك مكان للمعنى، وإنما، حركة، دينامية، لعب.

كنت أقترح طوال هذا الفصل أن نرى فرايداى لا يعمل فى "فو" بوصفه حضوراً أو بوصفه غياباً؛ وإنما بالأحرى بوصفه إرجاء، شرط الإمكان بالنسبة لقصص بارتون. كيف أقول بأنه لا يدل على الحضور؟ أليس شخصيةً شأنه شأن بارتون فو؟ طبعاً. والأمر الذى أحب التأكيد عليه هو أن وضع فرايداى هو الذى يجعل من العملية المفهومية التى تؤدى إلى قصص بارتون شيئاً ممكناً. إن فرايداى ليس حضوراً (بالنسبة للإطار المرجعى لبارتون لأنه بلا كلام ولأنه عبد. (أن تكون بلا كلام فى نص فو يعنى أن تكون بلا سلطة، عبداً.) إنه ليس غياباً لأنه ذلك الشيء الملموس الذى يحاول ان يمنح تاريخه اسماً. إن قصة فرايداى الخاصة لا تروى فى "فو". إن فرايداى بمعنى أصح هو شرط الممكن بالنسبة للقصص التى تحاول بارتون روايتها. لاحظ كيف أن بارتون، فى الفقرة التالية لا تشير إلى صمت فرايداى بوصفه نقصاً أو غياباً، وإنما كظل لفقدان: "إذا بدت القصة غبية، فسوف يعزى ذلك فقط إلى أنها تتمسك بشكل عنيد بصمتها.. إن الظل الذى تستشعر نقصه، يوجد هناك. إنه ضياع لسان فرايداي" (كويتزى، ١١٧). إن الظل هو الحضور المختلف عن الغياب والمرجأ المؤجل معاً، والعكس صحيح. إن بارتون تتحدث من داخل هذا الصمت. إن القسم الأكبر من قصة فو ليس عن مؤلفين يعيدون تقديم الأشياء من خلال اللغة. وإنما هو بالأحرى عن مؤلفين

يصبحون على وعى بأن البداية الأولى للغة هى الصمت. وبالنسبة لبارتون، يؤدى صمت فرايداى وظيفة الإرجاء الاستعاري: إن صمت فرايداى هو الذى يقدم القوة الدافعة للقصص المختلفة التى تحاول روايتها والإحساس بمعناها المُرجئ دائماً. إن صمته هو الذى يؤدى إلى القصص المتخيلة التى تحاول من خلالها إن توحى بالكيفية التى فقد بها لسانه. إن صمته هو الذى يقدم الإحساس بالمعنى المرجأ، من حيث إن كل محاولة للحديث عنه لا ترى بوصفها حقيقة نهائية، وإنما بمعنى أصح، عن آخرِ فى سلسلة من "الخطابات".

إن التحليل الذى أقدمه هنا يقتضى أسئلةً، على سبيل المثال، حول الاستتباعات السياسية لقراءة فرايداى كشرط للإمكان أكثر من كونها موضوعاً. إن الإيحاء بأن صمت فرايداى هو، بشكل من الأشكال، شيء إيجابى لأنه يفسح مكاناً لقصص بارتون، سوف يُعَدّ تأويلاً غير مسئول. إن بارتون كانت سوف تجد قصصاً أخرى تحكيها لو لم يكن فرايداى صامتاً. وواضح تماماً أن صمت فرايداى ليس هو الإرجاء الذى يجعل من قصته الخاصة شيئاً ممكناً. ففى عالم فو يمكن لقصة بارتون، وليس لقصة فرايداى أن تروى. وعلى الرغم من أن فو وبارتون يثيران الكثير من المناقشات حول كلماتهم وقصصهم، فإنهما لم يقتربا أبداً من معنىً يمكن أن يقدمه فرايداى. وربما كان هذا هو ما يقصده كويتزى وهو ينهى الرواية عندما يكتشف الراوى، وهو يركع بجانب فرايداى الغريق، "ليس هذا مكاناً للكلمات... هذا مكان تكون فيه الأجساد هى علاماتها الخاصة" (كويتزى، ١٥٧). إن الكلمات متاحة فقط لمن يحملون اسم بارتون واسم فو.

إن النهاية التى كتبها كويتزى لفو غامضةٌ إذا تم النظر إليها بلغة التمثيل. فمن ناحية، يعيد المقتطف السابق الجسد كمركز يبنين المعنى، الجسد كمدلول متعال. ومن ناحية أخرى يوجه الراوى النقد لفكرة أن الجسد يمكن أن يعاد تقديمه فى امتلائه بواسطة اللغة "ليس هذا مكاناً للكلمات". إن كل مقطع يُنطق به، يُقبض عليه ويملأ ماء ويصب. (كويتزى، ١٢٧). والمقصد هو وجود حقيقة أن هناك

حيوات معيشة.. إن فقد نظرية التمثيل لا يوحى بأننا لا نوجد، وبالتالى،عدم أهمية حيواتنا، بقدر ما يوحى بأن هذه الحيوات تؤول من خلال اللغة. واللغة تكون دائماً خطاباً محملاً بدلالة ثقافية. ربما يوحى فو من خلال هذه الإمكانات المتصارعة، بوجود مواقف، عندما نتحدث فيها نيابة عن شيء أو شخصٍ آخر، عندما نؤول، نضيف متعلقات لغتنا الخاصة إلى جسدٍ آخر، فإن ذلك يمثل عملاً من أعمال اللامسئولية. ليس المطلوب منا أن نؤول جسد فرايداى، وإنما أن نصغى إليه. إننا نذكِّر من ثمة، بالكيفية التى تكون بها نظرية التمثيل مشكوكاً فيها أيديولوجياً: إن اعتمادها على/ واعتقادها فى حقيقة مركزية يحملنا على السؤال، حقيقة مَنْ التى يتم تقديمها، وحقيقة من هى التى يتم استبعادها؟ إن الحقيقة، كما يخبرنا التاريخ، تحددها السلطة. إن أية قصة ترويها بارتون وفو حول فرايداى، بغض النظر عن مقاصدهما، مشكوك فيها، لأن تحديدهما للحقيقة محملٌ ثقافياً وتاريخياً، ومحسوم. إن "حقيقة" امرأة بيضاء ورجل أبيض فى إنجلترا القرن الثامن عشر، لا يمكن أن تكون مساوية لـــ"حقيقة" تجربة عبدٍ أسود مشوه.

ربما يكون هذا أحد الأسباب التى توضح لماذا تصبح بنية فو ميتاروائية على نحوٍ صريح فى النهاية، عندما يقفز شخصٌ ما من خارج العمل إلى الرواية. هل نفد صبر الراوى بسبب قصص فو وبارتون؟ نفد صبره جراء مماحكاتهما اللفظية؟ نفد صبره من صمت فرايداي؟ فإذا كان الأمر كذلك، فإن الإستراتيجيات الميتاروائية المستخدمة فى فو تمثل برغم ذلك مستوى آخر من مستويات نقد التمثيل. إن الميتاروائية تشير إلى المتخيل الذى يلفت الانتباه لنفسه كصنعة بهدف إثارة الأسئلة حول العلاقة بين المتخيل والحقيقة (ووWaugh، ١٩٨٤). إننا لا نعثر فى إحدى روايات التقليد الواقعى للمحاكاة، على شخص من خارج الإطار المرجعى للنص يتدخل فى النسيج الفعلى للقصة، كما لا نصادف شكل الارتداد الأبدى الذى نصادفه فى بنية هذه الرواية، التى لا ينغلق فيها مقطعٌ، وإنما يتم تكراره عوضاً عن ذلك منوعاً، ومتخذاً طريقاً لولبياً نحو الخارج، خارج الرواية.

إن المستويات العديدة الارتدادية، متداخلة النسيج للحكى، التى تقدمها "فو"، تذكرنا بمناقشة دريدا حول السلسلة اللانهائية للدوال التى لا تضم "حقيقة" نهائية أو مدلول متعال: إن كل مدلول يصبح بدوره دالاً. إن الرواية التى يتوجب على فو كتابتها مثلاً (كدال)، تشير إلى البيان المكتوب الذى تزوده به بارتون (كمدلول). ولكن بيان بارتون هو أيضاً دال قصة كروزو، التى تكون من ثم هى المدلول. غير أن قصة كروزو، كما نتذكر، لن تتجسد كمدلولٍ متعالٍ لأن ذكرياته المنوعة تطمس الحدود بين "الحقيقة" و "الوهم". أضف إلى هذا بعض الحكايات الأخرى التى تشير إليها هذه الرواية - "روبنسون كروزو" أو تقارير أندروسيلكيرك (المطروح الذى يفترض أن ديفو قد بنى عليه روايته "روبنسون كروزو" وسوف نرى أن المدلول والدال نادراً ما يكونان شيئاً مستقراً.

إن رواية فو تمثل إصراراً على جوهر فرايداى وكذلك على اعتراف بمقدرتنا فقط على وضع قصة فرايداى داخل سياق "سجن" اللغة. (جيمسون، ١٩٧٢). إن مشروعاً مثل مشروع كويتزى يستدعى إلى الذهن تعليق آلان ثيير (١٩٨٤) الذى يذهب إلى أنه على الرغم من أن معظم كتاب ما بعد الحداثة قد تخلوا عن أوهام الكشف، الخلاص، أو التعالى فى المتخيل، فإنهم لم يتخلوا بالضرورة عن دعاوى الأدب كشكل من أشكال المعرفة. وعلى الرغم من أننا لا نملك مدخلاً مباشراً إلى حقيقة شخصٍ ما - بسبب تدخل النصوص الاجتماعية، والتاريخية، والثقافية، بحيث تبدو كل القصص فى النهاية هى اللغة التى تُقدم القصص من خلالها - فإن هذا لا يعنى عدم وجود دوافع، حياة معيشة، تحدث.

إن السطور الأخيرة من "فو" تترك النص فى انفتاحٍ ما بعد حداثى لأن واقع فرايداى يغمر الراوى من خلال الصمت، وليس من خلال اللغة. ومن ثمة، لا نطلب من الراوى تقديم إغلاق، بمعنى أن يؤول صمت فرايداى لمعنى نهائى، وإنما بالأحرى، أن يصغي:

انفتح فمه. من داخله تسرب تيار بطيء، دون نَــفَس، دون اعتراض. لقد غمر جسده وغمرني؛ مَرَّ عبر الكابينة، عبر الحطام، مرتطماً بهضاب الجزيرة وشواطئها، وانحدر شمالاً وجنوباً إلى أطراف الأرض. طَرِيًّا، وبارداً، مظلماً وبلا نهاية، ضرب رموشى، بشرة وجهى. (كويتزى، ١٥٧)

إن بارتون وفو ظلا عاجزين عن "حمل" فرايداى على الكلام، أو الاستماع إلى صمته؛ لأنه لم يكن ممكناً سماع هذا الصوت ضمن جداولهم الثقافية الخاصة. إن على الراوى الذى ينتمى لعصر مغاير أن يتخلى عن السيطرة لكى يسمع فرايداى، وما يسمعه ليس لغة بالمعنى المتعارف عليه، ومع ذلك، يحتوى "التيار البطيء" نصاً قوياً. إن التيار الذى سرى فى جسد فرايداى لم يأت على شكل كلمات يُقصد بها إعادة تقديم تجربته. ولم يعد الراوى والقارئ فى موقع السلطة الذى يقدمان منه تأويلات ترتكز على سياقاتهما ورغباتهما الأيديولوجية، والثقافية والتاريخية الخاصة. إن "سماع" صمت فرايداى يعنى مقاومة إغلاق التأويل النهائى من أجل قصصٍ "أخرى" ممكنة.

٣

نقد الذاتية

فرايداي: لميشيل تورنييه

الجزء الأول: الذات كقصور ذهنى construct

فى رواية "فــو" لـــ ج.م. كويتزى، تتحدث سوزان بارتون و "فو" عن صمت قصة فرايداى الذى ينبغى أن يُقال قبل أن يتمكنا من الوصول إلى قلب القصة. ولكن فو يقول بعد ذلك: "قلت قلب القصة... فى الوقت الذى كان يتعين على أن أقول عين القصة. وبالنسبة لنا، يتخلى، فو عن مهمة الهبوط إلى تلك العين." (كويتزى، ١٤١). وتلك، بالتحديد، هى المهمة التى يتوجب على بارتون وفو الاضطلاع بها: النفاذ إلى "أنا" فرايداى كذات تقع داخل موقعهما الثقافى، والتاريخى الخاص- بمعنى تعيين وضع ذات فرايداى فى عالم بارتون وفو، وكذلك تعيين دوريهما فى تركيب ووضع تلك الذات، والإبقاء عليها.

إننا عندما نستعمل كلمة "ذات" subject فإننا نقدم سلسلة من المفاهيم التى لا تمثل بالضرورة، رغم اشتراكها فى الحدود، مرادفات لتلك الكلمة. أحيانا، تستعمل كلمة "ذات" بمعنى "الفرد"individual. إن مصطلح "الفرد" يحمل إحساساً بشخص مُوحّد، كلى، مصدراً للفعل الواعى، وهذا هو "الفرد" الذى يشكل موضوعاً للقسم الأعظم من الخطاب النفسى. وتشير "الذات" مع ذلك لنوع معين من التحليل النفسى لـــ" عقيدة التكوينات النفسية التى تتشكل أثناء تحديد موقع الإنسان فى علاقته باللغة." (سميث، xxxiii ,١٩٨٨). أن تكون "ذاتاً"، يعنى أيضاً أن تكون "خاضعاً لـــ"، وبهذه الكيفية، يتحدد وضعك بالنسبة للأيديولوجيا وكذلك بالنسبة للغة. ويتصل

بمفهوم "الخضوع" أو "كونك خاضعاً لـ، بمفهوم آخر هو مفهوم "وضع الذات" subject position الذى يشير إلى طرقٍ يُخصص للمرء فيها وضعٌ ضمن خطابات متعددة. على سبيل المثال، يتحدد وضعنا كذوات تبعاً للنوع والعرق، والأصول الإثنية، والأسرة، والإقليم، وكذلك تبعاً لتشكيلة من الخطابات الأخرى (امرأة، لون البشرة، أيرلندى، ابنة، مستهلك، إلخ). إن كل وضع من أوضاع الذات هذه يمثل أحد أجزاء "الفرد" الذى يسكنها (أى الأوضاع). "ومع ذلك، فإنها (تلك الأوضاع) لا تنسجم مطلقاً بحيث تشكِّل "فرداً" كاملاً يخلو من التناقض- فما بالك بـ "فرد" يحدد طابع أو قِوام ذاتيته الخاصة. (سميث، ١٩٨٨, xxxiv)

ومن ثم، فإن نقد الذاتية subjectivity لا يعنى رفض مفهوم الذات فى أى من تعريفاتها؛ سوف يُعَدّ هذا ممارسة عقيمة - إن النقد ما بعد البنيوى للذاتية، واسع النطاق ومتعدد الأنواع، لكنه يشكل حافزاً ثابتاً للنظر فى البناء التاريخى، والفلسفى، والثقافى للذات. إنه يعنى النظر إلى الإنسان ليس بوصفه خاضعاً أو مُشَكَّلاً كليةً (بمعنى أنه يتحدد تماماً بواسطة البنى الاجتماعية أو اللغوية المحيطة به)، ولا بوصفه ذاتاً فردية خالصة أو مشكِّلاً (أى بوصفه مصدراً لكل المعنى ومنتجه) وإنما بمعنى أصح، بوصفه مُشَكِّلاً ومُشَكَّلاً على حد سواء١. إن نقداً للذاتية، على سبيل المثال، يمكن أن يتخذ من التحليل النفسى، والنظرية النسوية، والنظرية الماركسية أو السيميوطيقا، نقطة ابتداء. ولكن الأساس الذى يقوم عليه هذا النقد هو الإصرار على أن نظريتنا الإنسانية التى نتقبلها بسيولة، الطبيعية واللازمنية - افتراضاً - حول الإنسان الطبيعى - بوصفه فردا عاقلاً - هى ناتج مجموعة محددة من الأبنية الثقافية.

ولكى نفهم نقد الذاتية السائد داخل لحظتنا ما بعد الحداثية، تعين علينا أن نعود مرة أخرى إلى مبدأ بنيوى أساسى، تمتد جذوره إلى الماركسية: إن الكيفية التى يُدرك بها الشيء (فى هذه الحالة يكون هذا الشيء هو الذات - من تكون؟) أمر تقرره الأنساق الاجتماعية والثقافية التى تشكله. ومن هنا، تنتقد البنيوية الفكرة

الإنسانية للفرد بوصفه أصل وغاية التاريخ. وهذه بداية حاسمة بالنسبة للمناظرات ما بعد البنيوية حول الذات. إن دريدا، على سبيل المثال، ينتقل من هذه النقطة إلى مناقشة حول المركز فى "البنية، العلامة واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية" وهو نقد للذاتية مثلما هو نقد للتمثيل. وفضلاً عن ذلك، يعيد كل باحث ما بعد بنيوى الإصغاء إلى اقتراح سوسير الحاكم بأن الذات فى وعيها بذاتها كذات، منقوشةً فى اللغة. إن الذات تصبح ذاتاً متكلمة فقط بجعْلِ كلامها يتفق مع نظام القواعد الخاص بإحدى اللغات.

إن المعتقدات البنيوية، بالنسبة للعديد من المنظرين، وبغض النظر عن توجههم المهنى، أو خطة عملهم السياسية، تصبح معرفةً فى الحتمية، تذعن تماماً لفكرة الإغلاق. إن سؤال التغير التاريخى يُقدَّم على نحو يتكرر كثيراً، عبر محاولة المنظرين التفكير فى الذات باعتبارها وسيطاً للتاريخ، دون إعادة تقديم الفرد من منظور الحركة الإنسانية. مثلاً، يبرز السؤال: إذا كانت كل الخبرة تتوسطها اللغة (التى يمكن أن تكون هى نفسها اجتماعية الطابع)، وإذا كان الفرد لا يمثل كينونة معطاة سلفاً، وإنما هو وجودٌ إجتماعى دائم بالفعل، إذن، مَنْ هو المسئول، أو ما هو الشيء المسئول عن البنى الملائمة؟ وما السبيل إلى تغيير هذه البنى؟ وبالنسبة للعديد من المنظرين، يكون المشروع تحديداً هو تعليل هذا التغيير بدون تقديم الذات؛ وبالنسبة لمنظرين آخرين، تكون قضية الوساطة والمسئولية قضيةً أسمى. وقبل أن أقدم أية أمثلة للكيفية التى تناقش بها هذه الـ "مَنْ" أو هذه الـ "ماذا" اليوم من مواقع وأجندات مختلفة، أقدم أولاً نظرة تاريخية/ كرونولوجية مختصرة حول مختلف إدراكات الذات. وليس ما يشغلنى هنا فى هذا المسح المختصر هو اقتراح وصف غير متحيز حول الكيفية التى تُحدث بها الذات التغيير، وإنما أرغب عوضاً عن ذلك فى الإشارة إلى أن مفهوم الذات ودورها يتبدلان نتيجة للتغيير ٢. والهدف من هذا المسح هو التأكيد على موقف الذات بوصفه صورة ذهنية مجردة محددة تاريخياً. وعلى الرغم من إمكانية إعطاء العديد من العناوين لفترات كرونولوجية

خاصة، فإن هناك اتفاقا عاماً بشأن بعض اللحظات التى أصبحت متطابقة مع ذاتنا الحديثة. إن خطر هذا المسح هو أنه يمكن، فيما يبدو، أن يُظهر نمطاً معيناً من التوالى المنطقى عبر الزمن باتجاه الذات التى تنتمى للوقت الراهن. وعوضاً عن التوالى، يرى العديد من المنظرين التغيير فى شكل "انقطاعات" ruptures أو "أحداث" events ٣.

وعلى الرغم من اعتيادنا على التسليم بالـــ "أنا" الفردية العاقلة التى تشكل الذات الإنسانية بوصفها شيئاً "طبيعياً"، فإن وعى الذات التى تنتمى للعصور الوسطى، مثلاً، كان مرادفاً لموقعها فى تراتبية تقوم على نظام إقطاعى ذى مركزية ثيوقراطية: إن الحياة على الأرض مجرد ظل للحياة الأخرى، مع استبعاد الإحساس بأية مباطنة interiorization. ومن ثمة، لأى فردانية بالمعنى الحديث الذى نقصده بهذه الكلمة. ومثال آخر: عند نهاية القرن الخامس عشر، مع بزوغ عصر النهضة، تم إعلاء قيمة الـــ "هنا" و "الآن" ومعهما مكانة الفرد. وأثناء عصر الإصلاح، كان يُنظَر للحياة الإنسانية وخلاص الروح من حيث توقفهما - تحديداً - على السلوك الذاتى للفرد.

إن الفكرة التقليدية حول "مولد الذات الإنسانية" التى تلقى قبولاً الآن بوصفها حضوراً مميزاً يتمتع بصفات خاصة، يُؤرَّخ لها عموماً بالقرن السابع عشر، وترتبط بديكارت: فعِل الشك فى كل شيء، وأى شيء، باعتبار أن ذلك يمثل عملاً من أعمال الفكر يمكن أن يؤكد - على الأقل - اليقين الخاص بالذات. (cogito ergo sum / أنا أفكر، إذن أنا موجود). وبهذا، وضع ديكارت المفكرين على طريق تمْدية الذات المفكرة التى تبحث عن اليقين والعقل الذى أصبح مصدرَ المعرفة والحقيقة.

إن كوز فن Couze Venn (١٩٨٤, ١٣٣-٣٤) يناقش شروطاً مختلفة لإمكانية فكرة الكوجيتو، أى إمكانية ضمان العقل لعقلانيته المركزية الخاصة. إن فن يعطى شرطاً واحداً للإمكانية هو الثورة الكوبرنيقية (فى بداية القرن السادس عشر)

التى استبعدت كوكب الأرض كمركز للكون، وبذا، حولت المبادىء العلمية والإبستيمولوجية، والأنطولوجية، والأيديولوجية لهذه الحقبة، تلك المبادئ التى كانت تؤدى عملها لكى تمنح العالم معنىً. إنه يشير إلى عمل جاليليو بوصفه نقطة التحول الرمزية فى التحول الذى طال الأسس التى تقوم عليها عقلانية الغرب، لأن ذلك العمل، يلخص إعادة تعريف العقلانية العلمية التى يتسم بها العلم الحديث؛ أى أنه يطور نظاماً مفهومياً تحل فيه الضرورة العقلانية محل السببية الفيزيقية.

وشرط ثان للإمكانية بالنسبة لفكرة الكوجيتو الحديثة عند "فن" هو مبدأ النظام المؤسس فى الرياضيات، وإحدى الأيديولوجيات المنبثقة عن القرن السابع عشر والتى تنظر إلى العلم كله، والعقل كله بوصفه مُذَكَّراً، قوياً ومنتجاً، وينتمى إلى هذا العالم. وشرطٌ ثالث للإمكانية هو التحول الذى يحدد موقع العقل وذات العقل بوصفهما الضمان النهائى لمبدأ النظام هذا. ومن ثمة أصبح النظر إلى المنطق والعقلانية بوصفهما العنصرين الأساسيين للذات مركزية اللوجوس.

وعلى الرغم من استحالة الحديث عن زمنٍ فى تاريخ "الإنسان" دون الحديث عن ذات، فإننا لم نبدأ الكلام عن تلك الذات الإنسانية التى نسلم بها الآن جدلاً، إلا مع ديكارت. إن العقل بالنسبة لديكارت يتحول إلى مفهوم بنفس الشروط التى تتحول بها الكينونات الفيزيقية الأخرى. إن العقل يخضع للقوانين بنفس الطريقة التى يخضع بها العالم المادى لها. وأحد نتائج هذه النظرة، هو مفهوم الذات "الطبيعية". ويكون النموذج، من وجهة نظر مثالية، هو الفرد المسيحى الأوروبى الذكر، صاحب الأملاك؛ أما النساء والأطفال والمعدمين، كأمثلة، فقد استبعدوا من النموذج على أساس عدم القدرة المفترضة لهذه المجموعات (أو أوضاع الذات) على إصدار الأحكام العقلانية. إن هذا التطبيع والإبعاد المتزامنين قد أديا إلى ألوان من نقد هذه الذاتية التى تنتمى للنزعة الإنسانية، قام به، على سبيل المثال، النسويون، والماركسيون الذين بينوا أن هذا المعيار "غير المختبر" يعيد إنتاج علاقات اجتماعية، وعلاقات للسلطة بالطريقة التى تتجلى بها فى المؤسسات

الاجتماعية في كل صورها. باختصار، تكون الذات "الطبيعية" تصوراً ذهنياً. وتلك في الغالب نقطة يصعب الإمساك بها، ببساطة؛ لأن هذا المعيار يُعتبر موقفاً طبيعياً بسيطاً common sense. وما نفشل في فيمه هو أن ما يعتبر موقفاً طبيعياً هو أيضا تصور ذهني ثقافي. إن ما يتم الوقوع فيه هو شرك الغائية، هو غائية: إننا نعتقد أن شيئاً ما "طبيعي" لأن من الطبيعي التفكير فيه بتلك الطريقة.

وعلى الرغم من أن هذه الذات بوصفها الفرد العقلاني الذي صيغت حوله النظريات لأول مرة في القرن السابع عشر، لا تزال معنا حتى اليوم، فإنها قد مرت ببعض التغيرات والتحديات. إن إيللي ريجلاند سوليفان (١٩٨٦) تنصُّ، مثلاً، على أن مقدم الرومانتيكية جلب معه سمواً أبعد للذات: "كانت الأنا بالنسبة للرومانتيكيين مناطَ العواطف، والإبداع، والحدس، والخيال، والاتحاد الصوفي مع المطلق – مصدر كل ما هو خير وحقيقي – وبالتالي فهي قادرة على التسامي بالعقل والفيم" (٩) ٤. إن "الأنا" الرومانتيكية كانت، بألفاظ ريجلاند سوليفان، "قد سقطت عن عرشها" بفعل التحدي الذي قدمته نظرية داروين حول النشوء والتطور في بداية القرن العشرين. لقد أصبحت الطبيعة مع داروين هي الأصل والأساس: إن على كل التغيرات أن تجد أساساً لها في السيرورات الطبيعية، ويقوم العلم بوصف هذه السيرورات بحيث يُجاب عن السؤال: كيف يتسنى لنا معرفة أن السيرورات الطبيعية هي بالطريقة التي نتصورها بها، عبر الاحتكام إلى أساس علمي. وعند هذه النقطة تصبح الذات الإنسانية ذاتاً بيولوجية، وتصبح النزعة الفردية هي المعيار من حيث الاعتقاد في انسجامها مع الحالة الطبيعية للوجود. (فن، ١٩٨٤, ١٤٤-٤٥). ومهما يكن من أمر، فإن هذه الأيديولوجيا قد رفعت أيضاً مكانة الموضوعات الخارجية كمحددات للوجود الإنساني. وبلغة النقد الأدبي:

صوَّر الطبيعيون الذين مضوا حتى إلى ما وراء السلطة المتحكمة للقوى الاقتصادية والاجتماعية، حتمية القوى

الجينية والبيولوجية والانتخاب الطبيعى. إن الـ "أنا" قد أصبحت نتيجة حتمية بيوميكانيكية. (ريجلاند سوليفان، ١٠ ,١٩٨٦)

لقد كان من الواضح أن الـ"أنا" من القرن الرابع عشر إلى القرن التاسع عشر كانت بنية غير مستقرة. لقد كان إسهام فرويد فى أواخر القرن التاسع عشر هو افتراضه أن العقل الواعى ليس متحكماً فى نفسه. إن حقيقة أن الميكانيزمات اللاواعية تتحكم فى السلوك - بدءاً من زلات اللسان وحتى الذهان - كانت تعنى أن الذات لم يكن باستطاعتها أن تَرُدَّ "هويتها" إلى وعى عقلانى وتحكم للنفس self، إن الأحلام، وهى أكثر الأحداث لاعقلانية، أصبحت "مفتاح" الذاتية. إن فرويد هو باختصار الذى دشن خطاب تخليص الذات من مركزيتها. وأخيراً يقول ريجلاند سوليفان، على الرغم من وعى بتأثير القوى غير الملموسة على السلوك، "فإن الذات الغربية للقرن العشرين لا تزال خليطاً من "أنا" أعتقد القروسطية، و"أنا" أفكر الديكارتية، و"أنا" أشعر الرومانتيكية، بالإضافة إلى "أنا" أختار الوجودية، و"أنا" أحلم الفرويدية، إلخ" (١٠)

لقد أصبحت الذات فى القرن العشرين أكثر ارتباطاً بصفة أساسية بالعلم التجريبي: إن الذات التجريبية تكفل موضوعيةَ مدركاتها الحسية، وبذا تبحث عن مناهج تثبت فرضياتها موضوعياً. إن هذا الربط المنهجى بين الملاحظة والامتياز الذى منحه ديكارت للعقل، قد شجع الذات التجريبية على تأليه العلم والتكنولوجيا. إننا نؤمن، باختصار، بإمكانية الوصول إلى حقائق عامة عن طريق العلم والعقل. وتصبح تلك الحقائق بدورها عمومية ويمكن إثباتها بالدليل أو البرهان، وبالتالى تكون معيارية. وبدلاً من التفكير فى افتراضاتنا بوصفها محدَّدة لما نقبل به كنتائج (أى، تصور جداولنا الاستبدالية بوصفها مسئولة عن، و"متضمنة" لنتائجها الخاصة) فإننا نحن الأفراد الغربيين الذين ينتمون للنزعة الإنسانية نؤمن، من جهة، بوجود

العالم أو المجتمع الذى يمنحنا الحقائق، ومن جهة أخرى، بالفرد الذى يستعمل العلم والعقل لكى يضفى معقولية على هذا العالم. ونتيجة لذلك، نجد من المستحيل فعليا التفكير خارج الشروط التى ولَّدتها ثنائية الفرد/ المجتمع. إن الفرد كمفهوم مجرد، لا يمكن أن يحيا بدون رقمه المقابل، أى المجتمع. إن هذه الثنائية تشكل أساس كل العلوم الاجتماعية التى تنتمى للنزعة الإنسانية من السيكولوجيا إلى السوسيولوجيا والأنثروبولوجيا.

إن وضع الحركة الإنسانية يميل إلى رؤية الفرد كوسيط لكل الظواهر والمنتجات الاجتماعية، بما فى ذلك المعرفة؛ إنه الصورة الحديثة للذات الديكارتية. إن هذه الذات الموحَّدة، العقلانية المنضبطة للنزعة الإنسانية هى التى تؤدى إلى مساءلة لفكرة الذات، مساءلة قام بها منظرون معاصرون من أمثال جاك لاكان فى التحليل النفسى، ورولان بارت فى السيميوطيقا والدراسات الثقافية، ولويس ألتوسير فى النقد الماركسى، وميشيل فوكو وجاك دريدا فى تاريخ المعرفة وإنتاج الخطاب، وهم قلة من بين كثيرين٥.

إن لويس ألتوسير، على سبيل المثال، فى "الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجية" Ideology and Ideological State Apparatuses يناقش الذاتية بلغة الأيديولوجيا. إنه يتحدث عن الأيديولوجيا بوصفها "ممارسة مادية" توجد فى سلوك البشر وتعمل وفقاً لمعتقداتهم. إن ألتوسير يقدم الرابط بين الأيديولوجيا، والذاتية، موضوع اهتمامنا هنا:

> **حيثما تعلق الأمر فقط بذات مفردة (هذا الفرد أو ذاك) يكون وجود أفكار مُعْتَقَدِه مادياً من حيث أن أفكاره تكون هى الأفعال المادية المقحمة فى ممارسات مادية تحكمها طقوسٌ مادية تتحدد ذاتها بواسطة الجهاز الأيديولوجى المادى الذى تنشأ فيه أفكار تلك الذات.**

أقول: إن مقولة الذات تأسيسية بالنسبة لكل الأيديولوجيا، ولكنى فى ذات الوقت وفى الحال أضيف عن مقولة الذات أنها تأسيسية بالنسبة لكل الأيديولوجيا بقدر ما تمتلك كل الأيديولوجيا وظيفة (التى تحددها) تشكيل الأفراد المتعينين كذوات. ويوجد فى تفاعل التشكيل المزدوج هذا، اشتغال لكل الأيديولوجيا، لا تكون الأيديولوجيا سوى اشتغالها فى الأشكال المادية للوجود الخاص بهذا الاشتغال (١٩٧١, ١٦٩, ١٧١)

إن الأيديولوجيا تبعاً لذلك تكون هى "الموقف الطبيعي" الذى كنا نقوم بمناقشته، والموجود فى الأشياء الاعتيادية وجوده فى الأنظمة الفلسفية والدينية. ولكن الأيديولوجيا أيضاً، كما توضح كاترين بلزى فى "الممارسة النقدية" Critical Practice (١٩٨٠) هى "مجموعة من الحذوف والفجوات، وليست أكاذيب، تلطف التناقضات، فتبدو كأنما تقدم إجابات عن أسئلةٍ نستبعدها فى الواقع." (٥٧) أى أن الأيديولوجيا تحجب انتماءها الخاص عبر ما هو فطرى، طبيعى، وواضح بذاته.

ويشير ألتوسير أيضاً إلى الذات بطريقة سوف تتضح أهميتها فى القسم الثانى من هذا الفصل والذى يدور حول (الذات والسلطة عند فوكو): إن ألتوسير يقول إن الذات وجودٌ خاضعٌ مُذعنٌ لسلطة التكوين الاجتماعى كما تتمثل فى الأيديولوجيا كذات مطلقة. وتأخذ هذه الذات المطلقة فى الاعتبار "تكاثر الذات إلى ذوات" (١٩٧١, ١٨٠). وتُدرك هذه الذات المطلقة فى ثقافتنا فى البداية بوصفها الإله، ثم يتم تكاثرها إلى أوضاع مثل الملك، الرئيس، الإنسان، والضمير. وكان هذا التكاثر بالنسبة لألتوسير:

> **يعنى أن كل الأيديولوجيا متمركزة، أن الذات المطلقة تحتل المكان الفريد للمركز، وتوجه من حولها لا نهائية الأفراد كذوات فى ترابط مرآوى مضاعف بحيث تخضع الذوات للذات المطلقة؛ فى الوقت الذى تمنحهم فى الذات المطلقة التى يمكن لكل ذات أن تتأمل فيها صورتها الذاتية (الحاضرة والمستقبلية) ضماناً بأن هذا يهمهم حقيقةً، ويهم الذات المطلقة. (١٨٠, ١٩٧١).**

إن إشارات ألتوسير لتمثيلات الذات المطلقة يذكرنا بإدراج دريدا لتمثيلات المركز فى "البنية، العلامة، واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية": "على التوالى، وبطريقة منتظمة، يتخذ المركز أشكالاً أو أسماءً مختلفة: الماهية، الوجود، الجوهر، الذات..." (٨٠, ٢٧٩, ١٩٧٨). فإذا أخذنا فى الحسبان تجسُّد الذات كمركز، تذكرنا أن دريدا (١٩٧٨) يقول أيضاً:

> **كان من الضرورى أن نبدأ التفكير فى عدم وجود مركز، وبأن المركز لا يمكن تصوره فى شكل كينونة حاضرة، وبأن المركز بلا موقع طبيعى، وبأنه ليس موقعاً ثابتاً وإنما وظيفة، نوع من اللاموقع يمارس فيه عددٌ لا نهائى من بدائل العلامة تأثيره. (٢٨٠)**

هذا موقف لدريدا طالما أُسيء فهمه. إن دريدا يصمم:

> **لم أقل بعدم وجود مركز، وبأن بإمكاننا التقدم بدون مركز. إننى أعتقد أن المركز وظيفة، وليس كينونة - واقع، ولكن وظيفة، وليس بالإمكان الاستغناء عن هذه الوظيفة مطلقاً- إن الذات لا يمكن الاستغناء عنها كلية. أنا لا أدمر الذات، أنا أحدد موقعها. (١٩٧٨, ٢٧١)**

إن دريدا يضع الذات، كما يوضح فى "مواقع" (١٩٨١) Positions، فى موقع الاختلاف/ الإرجاءdifférance. وما يريد أن يؤكده دريدا هو عدم وجود ذات تكون "وسيطاً"، مؤلفا وسيّداً للإرجاء"، وإنما تكون الذاتية بمعنى أصح "مطبوعة فى نظام من الإرجاء".

> **تتشكل الذات فقط فى كونها منفصلةً عن نفسها، فى تحولها إلى فضاء، فى عملية التسويف، فى الإرجاء؛... وعند النقطة التى يتدخل فيها مفهوم "الإرجاء" والسلسلة المرتبطة به، تصبح كل التعارضات المفهومية للميتافيزيقا (الدال/ المدلول؛ المحسوس/ المعقول؛ الكتابة/ النطق؛ الخمول/ النشاط؛ إلخ)- إلى الحد الذى تشير فيه فى النهاية إلى حضور شيء حاضر. (مثلاً، فى شكل هوية الذات الذى يكون حاضراً بالنسبة لكل عملياته، حاضراً عند كل حادثة أو حدث، حاضراً بذاته فى "كلامه الحي"، فى كل تلفظاته، فى الموضوعات والأفعال الحاضرة للغته، إلخ)- غير وثيقة الصلة بالموضوع. (٢٩ - ٢٨ ,١٩٨١)**

إن الربط الذى أقمته بين مقتطفات ألتوسير ودريدا يعزز الفكرة ما بعد الحداثية حول الكيفية التى ندرك بها "المعنى" بوصفه وظيفة لموقعنا الاجتماعى والثقافى والتاريخى بالإضافة إلى لغتنا. فى هذا المثال، أشير إلى الكيفية التى ندرك بها معنى الذات. إن بلسى pelsey توضح العلاقة بين الأيديولوجيا، واللغة والذاتية:

> **لأن دور الأيديولوجيا هو تشكيل الأفراد المتعينين كذوات، لأنه يتم إنتاجها فى التطابق مع "أنا" الخطاب، وتكون، من ثمة، شرطَ الفعل، فإن من غير الممكن أبداً، أن نتخلى عنها ببساطة. إن عملاً كهذا يعنى رفض العمل أو الكلام. والقيام بهذا الرفض، أن تقول "أنا أرفض،" يعنى القبول بشرط الذاتية (٦٢, ١٩٨٠).**

إن جملة بلسى الأخيرة تشير إلى اقتراح سوسير بأن اللغة هى التى جعلت من فكرة الذاتية شيئاً ممكناً، وذلك بجعل المتكلم يموضع نفسه كـــ "أنا"، كـــ "قاعل لـــ"جملة". وهذا يعنى بالنسبة لدريدا أن الذات هى "وظيفة اللغة، وتصبح ذاتاً مكتملة، فقط بجعل حديثها يتناغم... مع نظام قواعد اللغة كنظام للاختلافات، أو، على أقل تقدير، بالتناغم مع القانون العام للإرجاء" (١٥،١٩٨٢) إن فكرة دريدا عن الإرجاء لا تنفى فقط الفكرة الملغزة للمدلول المتعالى - مدلول يمكن أن يوجد فى استقلال عن الدال - ولكنها تنفى أيضاً فكرة الذات الديكارتية (النسخة الحداثية الأساس للمدلول المتعالي). وما يرغب دريدا فى تأكيده هو أننا لا يمكن أن نتصور ذاتية ليست مصدراً للتدليل، أو وعياً أصلياً.

ولقد تطورت العلاقة بين اللغة والذاتية تطوراً أبعد، وذلك بفضل القراءة التى قام بها جاك لاكان لفرويد. إن لاكان يضيف إلى فكرة فرويد الخاصة بإبطال مركزية الوعى العاقل، استبصارات اللسانيات البنيوية. إنه يفترض أن الذات مبنية

فى اللغة، ومن ثم، ينكر فكرة الوعى الفردى بوصفه أصل المعنى والمعرفة. إن لاكان بهذا يعمل داخل لحظة ما بعد الحداثة التى تُبطل مركزية الفرد بوصفه مدلولاً متعالياً. إن الطفل، ضمن الجدول الاستبدالى للاكان، ليس أمامه من طريق لإدراك هويته بمعزل عما هو خارجى عنه. إنه، أثناء المرحلة المرآوية من تطوره (من سن ستة شهور إلى سن الثمانية) يتعرف على نفسه بوصفه متميزا عن العالم الخارجى. إن مصطلح "المرحلة المرآوية" mirror phase يشير إلى وعى الذات بنفسها فى انفصالها عن الأم، مثلا. ولا يتطلب هذا التعرف مرآة حقيقية؛ إن المصطلح يشير، مع ذلك، إلى تطابقٍ مع ذات "متخيلة" وَحْدِيَّة ومستقلة.

إن التعرف على الذات أو التطابق معها، والذى يحدث فى المرحلة المرآوية يكون مع ذلك اغترابياً. وبألفاظ لاكان:

> إن ابتهاج الطفل بصورته المرآوية... يمكن أن يُظْهِر فيما يبدو، فى موقف نموذجى، الرحمَ الرمزى الذى تُقذف فيه الـــ "أنا" فى شكلٍ أوّلى قبل أن تُموضَع objcctified فى ديالكتيك التطابق مع الآخر، وقبل أن تعيد إليها اللغة، فى الكلِّى، وظيفتها كذات. (٢ ,١٩٧٧)

إن "افتراض صورته المرآوية" اغترابى من حيث إن هذه الكلّية تُرى كـــ "آخر"، كمتخيل، كأسلوب. إن سلوك الطفل عندما يُواجه بأقرانه أثناء هذه المرحلة "سوف يغلب عليه الوقوع فى شرك الكينونة عبر صورة الشكل الإنسانى" (لومير ٨٠ ,١٩٧٧). بعبارة أخرى، يتعرف الطفل على نفسه ككينونة منفصلة فى المرحلة المرآوية، ولكنه يطابق نفسه أيضاً فى هذه المرحلة مع أقرانه من نفس السن، ويتعرف على هؤلاء الأقران من حيث إنهم يضاعفون الصورة التى رآها فى مرآة "الشكل الإنسانى": الطفل الذى يَضرِب سوف يقول بأنه ضُرِب، والطفل الذى يرى

رفيقه يسقط سوف يصرخ" (لومير ٨٠ ,١٩٧٧). وكما توضح أنيكالومير (١٩٧٧)، يكون انعكاس الجسد فى المرحلة المرآوية: "مفيداً من حيث كونه وحْدياً ومتموضعاً فى الزمان والمكان. ولكن المرحلة المرآوية تكون أيضا مرحلة التطابق النرجسى الاغترابى (التطابق الأوَّلي)؛ تكون الذات هى قسيمة الخاص أكثر من كونه هو نفسه" (٨١).

إن تحول الطفل إلى الذاتية، يتفق مع دخوله اللغة. إن اكتسابه للغة يسم دخوله إلى النظام الرمزى، لأن الطفل يصبح عضواً فى التكوينات الاجتماعية عبر التعرف على، والمشاركة فى الأنظمة الدالة للمجتمع، واللغة على وجه الخصوص. إن هذا النظام الرمزى للعلامات والمعانى يسبق وجوده وجود الطفل. إن على الطفل أن يدخل النظام الرمزى لكى يصبح عضواً فعالاً فى المجتمع. إن الدخول إلى عالم اللغة، ومن ثم الانتقال إلى الذاتية، يأتى عندما يصبح الطفل قادراً على التمييز بين "أنت" و"أنا"، وهو التمييز الذى يكون ضرورياً بالنسبة للطفل لكى يتكلم على نحوٍ واضحٍ ومفهوم. إن تَعَرُّف الطفل على نفسه بوصفه "أنا" يشكل من ثم أساس الذاتية. إن مفردتى الــ" أنا" ego أو "الذات" self مضللتان بالنسبة لاستيعابنا لمفهوم لاكان للذات، إنهما تشيران، ضمناً، إلى كليةٍ أو وحدةٍ شاملة totality فندها لاكان عبر إعادة صياغة لفكرة فرويد عن... انقسام الذات" (ريجلاند سوليفان، ٢ ,١٩٨٦)

إن تقديم لاكان للسانيات كمقدمة لفهمنا للذاتية ينطوى على سلسلة من التشعبات، وعلى الأخص من حيث إن الذات تُدركَ، نتيجة لذلك، بوصفها منقسمة دائماً وعلى نحو جذرى إلى الذات المتكلمة the speaking subject، وذات للكينونةthe subject of being : الذات التى يمكن أن تتكلم لغتها الذاتية تكون دائماً فى انفصال عن الذات التى تعرف. إن هذا الانقسام واللعب بين الذات المتكلمة وذات الكينونة ينبغى أن يكون أكثر قابلية للفهم عندما نتذكر لعب المعنى،

والفجوات التي يقع فيها بين العناصر اللسانية للمدلول والدال. ويفسر لوميير كيف قادت دراسة اللغة لاكان لتأمل أطروحة إن:

> **النشأة فى اللغة والانتفاع بالرمز ينتجان انفصالاً بين التجربة المعيشة والعلامة التى تحل محلها. وسوف يغدو هذا الانفصال أعظم بمرور الزمن، كون اللغة هى، أولاً وأخيراً، عضو التواصل وتأمل تجربةٍ معيشة لا يمكنها فى الغالب تجاوزها. إن التأمل الذى يحاول دائماً أن "يعقلن"، أن "يكبت" التجربة المعيشة، سوف يصبح فى النهاية مُفترقاً بعمقٍ عن تلك التجربة المعاشة. بهذا المعنى، يمكننا القول مع لاكان إن ظهور اللغة متزامن مع الكبت الأولى الذى يشكل اللاوعى.**

بعبارة أخرى لا يوجد مدخل غير مُوسَّط إلى أعمق جزء من النفس، والذى يختلف عن ذات الخطاب الواعي. إن هذا الخطاب، الذى يشكل جزءاً من النظام الرمزى، يوسِّط "الذات"، "ومن ثم يذعن على نحو بارز تماماً لانصرافٍ سريع عن الحقيقة" (لوميير٦٧ ,١٩٧٧). وبهذه الصفة، لا يمكن أن يُعزى النظام الرمزى مباشرة إلى ما يدعوه لاكان "الواقعي" the real. إن هذا الانقسام للكلام والكينونة داخل الذات، يسمح للاكان بإعادة صياغة بيان ديكارت الشهير:

> **"أنا مَن يفكر"، إذن أنا أكون: "أنا أكون" الوجود المنفصلة عن "أنا أكون" المعنى. ويتعين أن نُسلِّم بهذه**

القسمة كمبدأ، بوصفها حد الكبت الأوّلى الذى يؤسس،
كما نعرف، اللاوعى. (لومير ٧٧, ١٩٧٧).

وليس معنى هذا أن هذه القسمة لا تسمح للذات بتكوين هويةٍ لنفسها. إن هوية الذات هى صورتها التى تكونها الذات عبر التطابق مع إدراكات الآخرين لها. ولكن الطفل يتعلم القول "أنا" وضمير المفعول الخاص بالمتكلم "mc" فقط من شخص ما، ومكان ما، من العالم الذى يدركه ويسميه. إن مفردات "أنا" و"me" لا تتطور طبيعياً جراء خبرة الطفل بجسده أو "ذاته"؛ إن هذه المفردات تأتى بمعنى أصح من مكان آخر ٦.

وبمرور الزمن، يتعلم الطفل التعرف على نفسه عبر سلسلة من أوضاع الذات (كـــ "ولد" أو "بنت"، أصغر وأكبر، على سبيل المثال)، إن اختلاط أوضاع الذات الخاصة بالطفل تمنحه هويته، أو ذاتيته، حتى ولو اتسمت هذه الأوضاع بعدم التناغم أو تناقضت مع بعضها البعض. إن الذات الإنسانية عند لاكان تمثل مقابلاً للذات كما تراها الحركة الإنسانية: إن الذات عنده ليست كينونة ذات هوية وَحْدية، وإنما كينونة متشكلة داخل رحمٍ من الهويات. وبعبارة أخرى، تقع صورة لاكان عن الذات الإنسانية فى تناقض مع الأساس ما بعد الديكارتى التجريبى، والبراجماتى للجزء الأكبر من الفكر الغربى السائد الذى ينظر إلى الـــ "أنا" ego بوصفها كياناً ثابتاً كلياً يكون فطرياً، أو غريزياً.

إن كاثى أوروين (١٩٨٤) فى "علاقات السلطة وظهور اللغة" Power Relations and the Emergence of Language تقترح، طبقاً للاكان، أنه فقط من خلال الدخول إلى النظام الرمزى كذات متكلمة

> **يكون الوعى الكامل أو التحكم فى مباشرة الأحداث الجارية ممكناً تماماً. ونتيجة لذلك، يكون اكتساب اللغة بالنسبة للاكان هو السيرورة المركزية التى يتم بها إنتاج الذاتية الواعية، ويتم بها إعادة إنتاجها بشكل مستمر فى كل مرة نستعمل فيها اللغة، سواء كبالغين أو كأطفال. (٢٧٥)**

من هذا المنطلق، يكون لاكان متسقاً مع، ولكنه يتجاوز، اقتراح سوسير بأن اللغة ليست وظيفةً للذات المتكلمة، وإنما الذات وظيفة للغة.

إن الذاتية تكون فى الغالب مُشْكلاً مركزياً فى النقد النسوى الذى يختلف أيضاً مع الذات الديكارتية ٧. إن النقد النسوى يشرح المظاهر التاريخية للذات المجنّسة gendered؛ إن جزءاً كبيراً من النزعة النسوية هو بمثابة ترويض أو تسمية للمرأة كذات. ولكن، مرة أخرى، تُوجَّه النزعة النسوية، بدلاً من الإمساك بها فى استبدالٍ مُذَوِّت essentializing ("لم نكن ذواتاً، ولكن انظر إلينا الآن") صوب تحليلات لشروط الإمكانية التى تشكل الأدوار المتعددة للنساء فى أوضاعٍ متعددة للذات. ولأن النزعة النسوية غالباً ما تدور حول الكيفية التى تُنكر بها على المرأة ذاتيتها من خلال مفهوم الكوجيتو "العقلاني" وبالتالى "الذكوري" فإن نقدها غالباً ما يبدأ بنظرة إلى الوراء على التحليل النفسى الفرويدى الذى تُحدد فيه "المرأة" على ضوء "الافتقار" (إلى القضيب). وعلى ضوء بعض القراءات فى فرويد، تشكل الحقيقةُ البيولوجية لذكر يملك قضيباً، الطريقةَ التى تتبنى بها الهوية الخاصة بالذكر كذكر – من خلال قلقه من فقدانه (الإخصاء) وينقل لاكان التأكيد من القضيب كمحدِّد بيولوجي، إلى "الفالوس" * phallus بوصفه دالاً للحضور، أو، على نحو أصح، بوصفه المعنى الرمزى للغياب أو النقص. ويشرح لومير كيف أن الفالوس " الذى يملأ الفضاء الشاغر"، ينكر النقص:

> إن الشيء المهم بالنسبة لتحليل نفسى نظرى راسخ هو، سيقول لاكان، أن يجعل من المعروف والمفهوم أن لا أحد فى الحقيقة يمتلك هذا الفالوس الميثولوجى الذى سوف يستبعد النقص، وأن الرجل، خلافاً لذلك، يمتلك قضيباً، وهو عضو انتخب لكى يؤدى وظيفة رمز "قضيبي" للانقص، والذى يولد بالتالى الأشكال المتصارعة لعُقد الخصاء عند الذكر والأنثى. (١٩٧٧, ٥٩)

ونتيجة لذلك، انصب الكثير من النظريات النسوية المعاصرة على تنقيح لاكان لفرويد وتأكيده على التدليل signification بدلاً من التأكيد على نقص القضيب أو حضوره. ومهما يكن من أمر، فإنه على الرغم من هذا التحول من الاختلاف البيولوجى الفطرى إلى إنتاج الذاتية وفقاً للقوانين الثقافية، يظل الفالوس بوصفه علامة الاختلاف، بالنسبة للاكان، هو "دال المدلولات".

وتشرح جوليت ميتشيل فى "الجنسانية الأنثوية" Feminist Sexuality (١٩٨٢):

> إن تطور الذات الإنسانية بالنسبة لكل المحللين النفسيين، لا وعيها، ونشاطها الجنسى، متلازمان، إنهما متداخلان سببياً... إن اختيار الفالوس كعلامة تنبنى حولها الذاتية والجنسانية يكشف، تحديداً، أنهما مبنيان فى تقسيم اعتباطى واغترابى على حد سواء. إن التهديد بالخصاء فى قراءة لاكان لفرويد ليس شيئاً وقع على ذات فتاةٍ موجودة بالفعل، أو يمكن أن يقع

على ذات صبى موجود بالفعل؛ إنه، كما كان عند فرويد، ما يجعل الصبى صبياً والبنت بنتاً، فى قسمة أساسية وخطرة فى آن... إن الفالوس - بوضعيته كغائب بالقوة - يصبح رمزاً لموضوع الرغبة المفقودة بالضرورة على مستوى التقسيم الجنسى. (٢٤ ,٧ ,٢)

وتقول جاكلين روز أيضاً فى "الجنسانية الأنثوية":

إن اللاشعور، بالنسبة للاكان، يُقَوِّض كل وضعٍ لليقين عند الذات. كل علاقةِ معرفة بسيروراته النفسية وتاريخه، ويكشف فى وقت واحد الطبيعة الخيالية للفئة الجنسية التى تُنسب إليها برغم ذلك كُل ذات. وطبقاً لوصف لاكان، تعمل الهوية الجنسية كقانون - إنها شيءٌ يُفْرض على الذات.

مرة أخرى، تُقدَّم الذات بوصفها "خاضعة لـــ". وما تكون الذات خاضعة له، أو فيه، هو نظام من التدليل، من المعنى، يعمل فيه الفالوس كدالٍ نهائى للاختلافات الثقافية بين الجنسين.

فمن جهة، يرى عدد من القراء هذا التأكيد على الفالوس عوضاً عن القضيب، والانتقال المماثل من الطبيعة للثقافة خطوة صغيرة لصالح الرجل، ومجرد خطوة صغيرة لصالح البشرية؛ لأنه يستمر فى تثبيت الأنثى كغياب. وبعبارة أخرى، على الرغم من أن الفالوس يمكن بذلك أن يكون ممثلاً لمُتخيل غيابٍ غير موسَّط، يبقى السؤال: لماذا هذا المجاز الخاص؟ بمعنى أن استعمال مصطلح الفالوس يستمر فى مد العلاقة بين الحضور/ الغياب وجنسانية الذكر. إنه

يعيد إنتاج تلك العلاقة عوضاً عن الكشف عن غوامضها، حتى فى الوقت الذى يوهمنا فيه بفك لغز الذاتية نفسها. ومن جهة أخرى، يمكن رؤية هذا التأكيد على التدليل خطوةً إيجابية تنأى عن النظرة المُطبَّعة لـــ "الواقع" التى تتشكل فيها الذات كذكر لأن الذكر "يمتلك" بينما الأنثى "لا تمتلك"، والتى يعتبر فيها هذا التشكل محايداً أيديولوجياً. إن التدليل، شأنه شأن سيرورة الفهم، هو إنتاج، عوضاً عن كونه تمثيلاً محايداً. إن التدليل يحيل إلى السيرورات التى يتم بها إنتاج المعنى مثلما تُصنَّع الذوات فى نفس الوقت وتُثَبَّت فى علاقات اجتماعية. وبهذه الصفة، يدمج مصطلح التدليل ويتجاوز اللسانيات البنيوية الحديثة؛ والهدف من المناقشة ليس ببساطة إثبات أن اللغة تحدد المعنى، وإنما التأكيد على أن تلك الممارسات التى تشكل حيواتنا اليومية يتم إنتاجها وإعادة إنتاجها كجزء لا يتجزأ من إنتاج العلامات والأنظمة الدالة. إن عمليات التدليل والإخضاع تعمل فى تزامن وحميمية. وفى أى وقت نتكلم عن الذات، يتعين علينا أيضاً الكلام عن الاجتماعي؛ لأن الذات تُصنَّع داخل ممارسات دالة. ومن ثم، كما رأينا فى الفصل الثانى، ليس هناك "دافع" شامل يحدد التمثيل أو وسيلة التمثيل؛ وبدلاً من ذلك، تمنح سيرورة التدليل شكلاً للواقع الذى تدل عليه ضمناً. هذا، بطبيعة الحال، أقصر تعريف بمشروع لاكان، ويشير فحسب إلى جزئية صغيرة من جزئياته. والأمر الذى يشكل أهمية بالنسبة لأغراضنا، هو أن الذات ليست كينونة مستقرة موحدةً معطاة سلفاً، توجد بمعزل عن العالم، وإنما تتفاعل معه، وكيف ندرك أن الذات تتداخل بعمق فى الأيديولوجيا. لا وجود لتجربةٍ غير موسَّطة؛ من المستحيل الحصول على مدخل لذات self داخلية ونقية قبل اجتماعية، لأنه لا وجود لهذه الذات. إن الذات هى، بالأحرى، موقع الصراع والتناقض، تُشكَّل وتتبدل من خلال اللغة والتكوين الاجتماعى. وكما تقول بلسى، "فى حقيقة كون الذات سيرورة، تكمن إمكانية التحويل" (٦٥، ١٩٨٠). إن كون الذات، بوصفها سيرورة، هو ما سوف نعكف على دراسته عن كثب فى رواية ميشيل تورنييه "فرايداي" Friday.

الجزء الثاني: الذات والسلطة

يدور القسم الأكبر من رواية "فرايداي" حول مناقشة للذاتية بشكلٍ واضح جداً، وفقاً للكيفية التى خطط بها هذا الروبنسون كروزو الخاص - فيما يرى - لتطوره. على سبيل المثال، يمكننا أن نتعرف على الطريقة التى تصغى بها إدراكات كروزو المتغيرة للنفس (وهو يتأمل من أكون "أنا")، للحظة خاصة فى تاريخ الذات. مثلاً، كيف يكون (وأين يكون)، اجتماع الذات القروسطية "أنا" أعتقد، والذات الديكارتية "أنا" أفكر، والذات الرومانتيكية "أنا" أشعر، والذات الوجودية "أنا" أختار، والذات الفرويدية "أنا" أحلم، إلخ؟ أعتقد أن تحليلاً مثمراً سوف يشير إلى مدخل ليوميات كروزو (تورنييه، ٩٥ ,٩١) يقدم جهود كروزو الخاصة الموجهة نحو فلسفةٍ للذاتية. وتبدو فلسفة كروزو معتمدةً تحديداً على المعنى الكانتى للذات كشرطٍ متعالٍ للمعرفة، ولكنها تنتقل أيضاً إلى منطقةٍ أكثر معاصرة مع تأكيده على الحاجة لحضور "آخر" لامتلاك نوع معين من المعرفة. ويدعونا كتاب تورنييه أيضاً لمناقشةٍ من وجهة نظر نسوية حول علاقة كروزو بالجزيرة كامرأة (كعذراء يتعين الهيمنة عليها وحرثها، ثم، كزوجة، وأخيراً كشيء أرضى يتعين استبداله بعلاقة شمسية أكثر نضجاً وإنجازاً)٨. أو، يمكن لنا دراسة الصلة التى يقيمها ألتوسير بين الأيديولوجيا والذاتية تبعاً لتضعيف كروزو وإقامته لأجهزة الدولة، والدين، والمؤسسة العسكرية على جزيرته (انظر الفصل الرابع). إن كل واحد من هذه المشروعات يفتح نصَّ تورنييه على دراسة أبعد للذاتية.

واختيار آخر نتناوله بالتفصيل هنا، هو أن نذكر كيف أن الذاتية فى رواية "فرايداي" قد صيغت على ضوء مناقشة ميشيل فوكو للذات فى علاقتها بالسلطة. وفى الجزء المتبقى من هذا الفصل، أقدم فقرات من مقال فوكو (١٩٨٢) "الذات

والسلطة" The Subject and Power بالتوازى مع فقرات من رواية تورنييه "فرايداي" ٩. إن مقالة فوكو، وهذا القسم المحدد من "فرايداي"، فيما أقترح، يقدمان تعليقاً على العلاقة بين السلطة والذاتية. إننى استعمل المقال وسيلةً أعلق من خلالها على الرواية، وأستعمل الرواية وسيلةً أجلو بها المقال. ويكون الهدف هنا، فى النهاية، هو ألا نمنح امتيازاً للمقال أو الرواية، وإنما بالأحرى، نقرأهما معاً لكى نتوصل إلى فهم أكمل لوضع الذاتية ضمن علاقةٍ بالسلطة.

إن فوكو ينص فى "الذات والسلطة" على أن الهدف من عمله خلال العشرين عاماً الماضية هو خلق "تاريخ للصيغ المختلفة التى تم بها إخضاع البشر فى ثقافتنا" (١٩٨٢، ٧٧٧). وفى "نظام الأشياء" The Order of Things يقدم فوكو أركيولوجيا للخطابات المعاصرة للحضارة الغربية فى السنوات الخمسمائة الماضية تقريباً. إن مشروع فوكو كان

> **استكشاف الخطاب العلمى، ليس من وجهة نظر الأفراد الذين يتكلمون، وليس من وجهة نظر البنى الشكلية لما يقولونه، ولكن من وجهة نظر القواعد التى تمارس التأثير فى صميم وجود هذا الخطاب: ما هى الشروط التى كان على [المنظرين] إنجازها ليس لجعل خطابهم متماسكاً وحقيقياً على وجه العموم، ولكن لإعطائه، فى الوقت الذى كُتب فيه وقُبِل، قيمة وتطبيقاً عملياً كخطابٍ علمى. (١٩٨٢, xiv)**

إن الخطاب يشير إلى نظام منضبط من الأقوال التى لا يمكن تحليلها ليس فقط وفقاً لقواعد تكوينه الداخلى، وإنما أيضاً بوصفه مجموعة من الممارسات داخل وسطٍ اجتماعى. إن الخطاب هو تآلف من الممارسة، وصيغة أو بنية من الكلام.

ويلفت فوكو النظر إلى أن الخطاب نفسه يوثق المعايير الفعلية التى يحكم بها على نتائجه بالنجاح. وفى "نظام الأشياء" The Order of Things تُقدم أركيولوجيا فوكو للمعرفة - وهى محاولة للنظر إلى الفترات التاريخية من منظور للمعرفة واللغة، عوضاً عن وجهة نظر غائية يفهم منها التاريخ كله من خلال الجداول الاستبدالية السائدة - وفقاً لجداول "إبستيمات" أو بديهيات اجتماعية تشكِّل "الأرضية الفعلية التى يمكن على أساسها مناقشة الحقيقة والزيف". (هارلاند، ١٩٥ ,١٩٨٧).

ويقدم فوكو الإبستيمات الأربعة epistemes* الكبرى للخمسمائة سنة الأخيرة: عصر النهضة، الكلاسيكى، الحديث، وما بعد الحديث بما فى ذلك البنيوى. وفى عصر النهضة

> **إن الفصل بين الإنسانى وغير الانسانى لا وجود له. إن ما نراه الآن بوصفه العالم الطبيعى بدا فى عصر النهضة حيلة كبرى، كتاباً عظيماً، ينقش فيه الله، بوصفه الكلمة ذاتها، العلامات ومفاتيح حل الألغاز ولعباً لا نهائياً لتماثلات متشابكة حتى يعكف البشر على تأويلها. (هارلاند، ١٠٩ ,١٩٨٧).**

ومع الإبستيم الكلاسيكى لأوائل القرن السابع عشر، انشق غير الإنسانى عن الإنساني: "لقد غدا العالم الطبيعي موضوعاً يمكن التعرف عليه عن طريق العقل الإنسانى كذات". إن طريقة التعرف هذه بمثابة تمثيل: "إن العقل يعيد تقديم صورة زائفة عن العالم الخارجي" (هارلاند ١١٠ ,١٩٨٧). إن البؤرة تصبح ذات طبيعة مرئية، ومن ثمّ قابلة للتسمية والتصنيف. وبالقرب من نهاية القرن الثامن عشر، ومع الإبستيم الحديث، يصبح المشروع ذا قوى تجريدية خارج الخبرة الإنسانية

المباشرة. مثلاً، لم يعد التأكيد فى العلوم الطبيعية يقع على تفاعل الأجسام المادية، وإنما على مفاهيم مثل الكهرباء، الحرارة، المغناطيسية؛ وفى الاقتصاد، انتقل التأكيد من حركة السلع المادية إلى التاريخ التحتى و"الخفي" للسلع: الجهد الإنسانى المبذول فى إنتاج هذه السلع. وكانت نتيجة فكرة القوى المجردة هذه فى كل مناحى التجربة أن أصبح التقابل الكلاسيكى بين الذات كمرآة، والموضوع كمرجع غير ذى صلة: إن نفس القوى المجردة تسرى خلال الذات الإنسانية والموضوع غير الإنسانى على حد سواء.

والأمر الأكثر اتصالاً بالذاتية، هو تأكيد فوكو على أن ظهور "الإنسان" يحدث خلال هذا الإبستيم الحديث، وأن ذلك الإنسان، ونحن نفكر فى الذات، لا يتجاوز عمره المائتى سنة ١٠. وما يشير إليه فوكو هو تأسيس العلوم الإنسانية، تحديداً (الأنثروبولوجيا، السوسيولوجيا، السيكلوجيا) التى تتشكل فيها الآن الذات الإنسانية بالإضافة إلى الموضوع. أى أن الإنسان أصبح فى نفس الوقت موضوع الدراسة والذات التى تدرس معاً، موضوع المعرفة والذات التى تعرف. هذا هو مفهوم الذات الأكثر إلفا بالنسبة لنا، بل هو المفهوم الذى نتعامل معه كإحدى المسلمات. ويقترح فوكو (مع إبستيم ما بعد الحداثة) أن الإنسان بصدد الاختفاء مرة أخرى، حيث يشير التحليل النفسى الفرويدى واللسانيات السوسيرية، على سبيل المثال، إلى قوة مجردة جديدة للعلامات والتدليل لا تقدرها أو تحتملها المقاربة الوضعية التى يتيحها الإبستيم الحديث. وحيث إن التقابل بين الذات والموضوع قد بدأ فى السقوط، فإن شعور الإنسان بالتفوق والسيطرة وقدرته على أن يعرف ويُعرف، شعورٌ يتبخر.

(*) الإبستيم épistéme : يحدد فوكو مصطلح الإبستيم في "الكلمات والأشياء" بمعنى الأرضية التي تقوم عليها المعرفة وخطاباتها ضمن حقبة محددة. ويوضح فوكو في كتاباته اللاحقة، إمكانية تعايش عدة إبستيمات مختلفة وتفاعلها في حقبة زمنية واحدة، كونها أجزاء للأنظمة المتعددة لثنائية السلطة/المعرفة. م.

وفى عملٍ لاحق، ينتقل فوكو من مشروعٍ للأركيولوجيا، إلى الجينالوجيا. ويشير ريتشارد هارلاند إلى أن "أكثر" مظاهر الاختلاف وضوحاً بين "الأركيولوجيا" و"الجينولوجيا" هو أن الأخيرة تشدِّد على السلطة أكثر من تشديدها على المعرفة، على الممارسات أكثر من تشديدها على اللغة (١٥٥ ,١٩٨٧). إن مقالة فوكو "الذات والسلطة" تكون، من ثم، دراسةً جينالوجية مع إشارة إلى عمله الأركيولوجى عن الإنسان بوصفه موضوع المعرفة، والذات التى تعرف. وفى هذه المقالة يذكر فوكو ثلاث صيغ "للموضعة" objectification، أى الوسيلة التى يتحول بها البشر إلى موضوعات. أولاً، هناك صيغ التحقيق inquiry التى تحاول أن تعطى لنفسها مكانة العلوم: على سبيل المثال، موضعة الذات المتكلمة فى الفيلولوجيا * أو اللسانيات ثانياً، تحديد موقع الذات المنتجة (بوصفها الذات التى تكدح) فى تحليل الثروة. والصيغة الثالثة هى الطريقة التى يحوّل بها الإنسان نفسه إلى ذاتٍ لحقلٍ مجرد من حقول التجربة. ويقدم فوكو المثال على الكيفية التى تعلم بها الرجال التعرف على أنفسهم كـــذوات لـــ "الجنسانية" sexuality.

إن فوكو يقترح بأنه على الرغم من أن الذات توضع فى علاقات الإنتاج (ألتوسير) وعلاقات التدليل (دريدا، كرستيفا، بارت، لاكان، على سبيل المثال)، فإنها توضع بالمثل فى علاقات معقدة للسلطة. وينص فوكو على أنه لكى نطور نظرية لعلاقات السلطة، فإننا نحتاج لفحص الروابط بين العقلنة (التى تشير إلى مبادئ أساسية مقبولة للمعنى والفهم) والسلطة، ويتطلب إنجاز ذلك تحليل حقولٍ منفصلة، وذلك بالرجوع إلى تجربةٍ أساسية: على سبيل المثال، الجنون، المرض، الموت، الجريمة، الجنسانية، إلخ. إن كلمة "عقلنة" rationalization، ينبهنا فوكو، كلمة خطيرة؛ إننا نحتاج إلى تحليل عقلانيات محددة. إن تحذيره يتعين أن يكون مألوفاً لنا عند هذه النقطة: إنه أولاً، تذكيرٌ بألا نقبل مصطلحات كمطلقات ميتافيزيقية لا يجرى عليها التغير بفعل الزمن والظروف؛ وهو ثانياً (وهذا يتصل بالموضوع بطبيعة الحال) إصرارٌ على الخصوصية التاريخية لكل حقبةٍ من حقب العقلانية.

وطريقة أخرى للعمل باتجاه فهم لعلاقات السلطة هو استخدام أشكالِ للمقاومة تُتخذ ضد أشكال مختلفة للسلطة كوسيلة نسلط بها الضوء على علاقات السلطة، ونحدد مواقعها، ونكتشف مواضع تطبيقها والمناهج المستعملة - أي، أن نحلل "علامات السلطة من خلال صراع الإستراتيجيات". على سبيل المثال، يقول فوكو، "لكي نكتشف ما يعنيه مجتمعنا بالصحة العقلية، فإن علينا، ربما، أن نفحص ما يحدث في حقل الصحة العقلية." (١٩٨٢, ٧٨٠). وبدلاً من الحديث عن السلطة من منطلق مَنْ الذي يأخذ القرارات، أو من يحكم مَنْ، ربما كان علينا أن نفحص أشكال المقاومة والجهود التي بذلت لإزاحة علاقات السلطة من مواضعها وتفكيكها.

وتمشياً مع أهدافنا، سوف ننظر في العلاقة بين روبنسون كروزو، وفرايداي في رواية "فرايداي" لتورنييه قاصدين بذلك تحليل رابطة الذاتية/ السلطة على ضوء أشكال المقاومة. أي أننا سوف ننظر في علاقة السلطة بينهما على ضوء مقاومة فرايداي لحكم كروزو (بغض النظر عن الدرجة التي وصل إليها تقديم تلك المقاومة في اتباعها لنسقٍ متماسكٍ أو محدد سلفاً). إن مقاومة فرايداي يمكن النظر إليها بوصفها تلك اللحظة التي تحدد وضع علاقات السلطة، مواضع تطبيقها والطرق المستخدمة. باختصار، سوف أستخدم هذه اللحظة في رواية فرايداي (الفصل الثامن) التي توجد فيها علاقة فعالة للسلطة بين الشخصيتين، بوصف تلك اللحظة البؤرة الخيالية لهذه المناقشة حول الذات والسلطة.

إن ما يقرب من نصف رواية تورنييه مكرسٌ للأحداث التي وقعت لكروزو على الجزيرة قبل أن يظهر فرايداي وينجو من الموت - عن طريق الخطأ - بفضل كروزو (كان كروزو بصدد إطلاق النار عليه، ولكن كلبه أعاقه فأطلق النار على مطارده بدلاً منه). وكانت النتيجة:

> **رجل أسود عابر أذهله الخوف، يضغط بجهته على الأرض، بينما تَلَمَّس طريقه بيدٍ واحدة نحو قدم رجل**

أبيض ملتحٍ ومسلح، يرتدى جلد تيس وقبعةً من الفرو، تطوق رقبته زخارف ثلاثة آلاف سنة من الحضارة الغربية (تورنييه، ١٣٥)

إن لحظة الإذعان هذه تقع فى الفصل السابع، وظل فرايداى بعد ذلك لبعض الوقت سهل القياد ومطيعاً. ثم يستيقظ فرايداى ذات صباح، ليكتشف أن كروزو قد رحل وتوقفت الساعة المائية. إن فرايداى، مع تعليق نظام كروزو المنضبط، "سيد نفسه وسيد الجزيرة" (تورنييه، ١٤٩)، ويبدأ فيما يبدو برنامجاً نزوياً، ولكنه فعّال لإيقاع الفوضى بالنظام الذى كان كروزو قد اختطه للجزيرة. قام فرايداى أولاً بسحب صندوق من المنسوجات والمجوهرات الثمينة (التى كان كروزو قد استنقذها من السفينة) إلى بقعةٍ من الجزيرة تغطيها الكثبان الرملية ونباتات الصبار. وهناك، هذّب وزين نباتات الصبار حتى صارت أمامه سلسلة من المانيكانات النباتاية، ثم انصرف "ثملاً بشبابه وحريته فى ذلك المكان الذى لا يُحَدّ، حيث كانت كل حركةٍ ممكنة، ولا شيء يعوق رؤيته (تورنييه ١٥٢). وفى عملية كشط الحجارة، قذف فرايداى بحجر إلى حقل الأرز الذى كان، بوصفه رمزاً للعمل الشاق، والإبداع، والسيطرة على الطبيعة، مصدراً للاهتمام والرضا بالنسبة لكروزو. وطارد الكلب الحجر فى حقل الأرز، وسرعان ما انغرس فى المياه التى كانت ضحلة بدرجة لا يستطيع معها السباحة، موحلة بدرجة لا يستطيع معها الخروج. وفى الحال استجاب فرايداى إلى الخطر المحدق بالكلب بأن رفع بوابة السد، وبذا أغرق الحقل بالمياه، وذمّر محصول الأرز. وبالنسبة لفرايداى

كان توقف الساعة، وغياب روبنسون مظهرين لحدث واحد، انكسار فى النظام المشيَّد. وكان اختفاء فرايداى بالنسبة لروبنسون، وتهذيب نباتات الصبار، وتجفيف

> **حقل الأرز كله يشير إلى عدم كفاية، وربما الفشل الذريع لمحاولات روبنسون لترويض فرايداى. وكان من النادر، على أية حال، بالنسبة لفرايداى أن يعمل شيئاً طواعية لا يثير استياءه. وكان بوسعه فقط أن يتفادى زجره بأن يكون مُوسْوَساً فى كل ما يخص اتباع تعليماته، أو بأن يمتنع عن عمل أى شيء. وكان على روبنسون الاعتراف بأن فرايداى يمتلك، تحت مظهر الإذعان، طريقته الخاصة فى التفكير، وبأن ما يتمخض عنه عقله صادمٌ بشدة، ومدمر للنظام فوق الجزيرة. (تورنييه، ١٥٤)**

لقد استمتع فرايداى بالاستقلال لعدة أيام إضافية، قلَّب فيها الأرض المكسوة بالجنبات والأشجار رأساً على عقب، وسمح لنفسه أخيراً أن يُكتشف متنكراً فى صورة نبات إنسانى. ومنذ هذه اللحظة فصاعداً، رجع فرايداى إلى كروزو، ولكنه تسبب فى ازدياد قلق "سيده":

> **إن فرايداى لم يفشل فقط فى التكيف مع النظام، ولكنه، كحضورٍ غريب، هدد بتدميره... ومع كل بادرة حسن نية، كان يثبت عجزه التام عن استيعاب مبادئ النظام والتنظيم، التخطيط والزراعة.**

وفى الوقت ذاته، يجد كروزو نفسه يسائل طريقة حياته النظامية على ضوء أفعال فرايداى. إن كروز يفر وقد انقلبت معدته عندما يشاهد فرايداى يطعم فرخ

طائر جارحٍ يتيم بعلكِ اليرقات الدودية التى كانت قد ظهرت على أمعاءٍ فاسدة لأحد التيوس النافقة، ثم يقوم بإنزال "الطعام اللين الذى لا يطاق" قطرة قطرة إلى منقار الطائر المفتوح، ولكن،

> **للمرة الأولى، بدأ يشك فى حساسيته كرجل أبيض،شدة حساسيته المثيرة للغثيان، متسائلاً ما إذا كانت تلك علامة نادرة أخيرة للحضارة، أو مجرد عبء بائد يتعين عليه التخلص منه قبل أن يشرع فى مباشرة طريقة جديدة للحياة. (تورنييه، ٦٤ ,٦٣!)**

ومع ذلك، لا يزال لـــ "الحاكم، والجنرال والكاهن" اليد العليا عند كروزو، ويتركز "كَمْ شكاواه" من فرايداى أخيراً فى خوفه من أن يكون فرايداى أيضاً يعرف "وادى القرنفل الضيق". لقد كانت إسبرانزا، الاسم الذى أطلقه كروزو على جزيرته، لبعض الوقت، "الجزيرة الزوجة" بالنسبة لكروزو الذى اعتقد أن ممارسة الجنس مع الأرض فى مرج خاص تمخض عنه خلق نبات اللفاح: "وكان هذا صحيحاً! فهو فى ممارسته الجنس مع إسبرانزا لم يكن عقيماً. إن الجذر اللحمى المتشعب بغرابةٍ كان يحمل تشابهاً لا يمكن تجاهله مع امرأة – طفلة" (تورنييه،١٢٩). وعندما اكتشف كروزو فرايداى وهو يكرر عمله فى المرج، صُعِق من فعلته، وراح يفكر فى العمل الشائن الذى يقع أمام عينيه. لقد دُنِّست إسبرانزا، انتهكها زنجى. ولأنه كان يرى نفسه تحديداً فى صورة تشبه صورة الإله يهوه، ضرب كروزو فرايداى بقسوة. ونتيجة لإحساسه بالذنب، انسحب مسرعاً لكى يقرأ الإنجيل. إن فقرة فى سِفْرهوشع تجعله يغير رأيه وينحى باللائمة على إسبرانزا، المرأة – الأرض الزانية. وعند هذه النقطة، يبدأ كروزو فى الشعور بأنه على عتبة تغير سريع فى حياته، ويشرع فى مراقبة فرايداي: "لأول مرة، بدأ

يتخيل بوضوح إمكانية وجود فرايداى آخر خفى داخل هذا الكيان الفج البهيمى الهجين الذى طالما أثار سخطه" (تورنييه، ١٧٢). ومع ذلك، طرد كروزو هذه الفكرة، وعاد مرة أخرى إلى روتينه اليومى.

والضربة الأخيرة التى وجُهت إلى إمبراطورية كروزو المنظمة ضربة مزلزلة، مؤكدة، وكان على كروزو أن يتحملها. كان فرايداى قد اكتشف غليون كروزو وآنية للطباق المخزون، وكان مفتوناً بالدخان المدوّم الصاعد من غليونه. إن فرايداى ينتهز فرصة غياب كروزو ذات يوم ويأخذ الطباق والغليون فى كهف المؤن لكى يدخن. وعندما يعود كروزو قبل الموعد المتوقع، يقذف فرايداى بالغليون خلف ظهره نحو براميل البارود التى قام كروزو بتخزينها هناك. وينتهى الفصل الثامن بالانفجار الذى قوّض إمبراطورية كروزو.

ويبدأ الفصل التالى بوصف تفصيلى للدمار:

> **كان المقر يحترق مثل مشعل. كان جدار القلعة المخرّم قد انهار صوب الخندق المائى واستحال صارى التقويم، لكونه أخف، إلى شظايا. (تورنييه ١٧٧)**

بدا لكروزو "أن فرايداى قد انتصر فى النهاية على الأمور التى كانت تثير امتعاضه" (تورنييه, ١٩٧٩). ومن هذه اللحظة فصاعداً، تبع كروزو فرايداى مستسلماً، ومنتظراً. ومن ثم، تكون العلاقات النشطة للسلطة قد انتهت، طبقاً لمصطلحات فوكو كما سوف نرى. (وسنرى أيضاً أن نثر فوكو لا يمكن إعادة صياغته بسهولة، وبناء عليه، سوف أقوم، فى المناقشة التالية حول علاقات السلطة والذاتية، بتقديم فقرات مطولة من "الذات والسلطة" The Subject and Power، متبوعة بقراءات فى فرايداى.)

إن فوكو يقترح أن تكون نقطة البداية فى تحليل علاقات السلطة هى النظر إلى سلطة الرجال على النساء، وسلطة الطب العقلى على المرضى العقليين، أو سلطة الإدارة على الطرائق التى يحيا بها البشر، وتحديد المناطق المشتركة بينها. إن ما هو مشترك بين هذه التعارضات هو أن الهدف من هذه الصراعات هو آثار السلطة في حد ذاتها. على سبيل المثال، لا يُوجَّه النقد إلى مهنة الطب مبدئياً لأنها شأنٌ يجلب الربح، ولكن لأنها تمارس سلطة بلا ضوابط على أجساد البشر، وصحتهم، وعلى حياتهم وموتهم. (فوكو، ٧٨٠, ١٩٨٢)

وهذا يعنى، أن المقاومة لا تتركز على الجسد المجرد الشامل للبنية الأكثر قوة، وإنما بالأحرى على النتائج أو الآثار المباشرة لسلطة تلك البنية. ومن ثم تتركز الصراعات على آثار السلطة، على الجسد الفردى. وهذه المقاومات تكون أيضاً

> **صراعات تشكك فى مكانة الفرد: إنها تؤكد من جهة على الحق فى أن تكون مختلفاً، وتؤكد كل شيء يجعل الأفراد أفراداً بالفعل. وتهاجم، من جهة أخرى، كل شيء يعزل الفرد، يكسر روابطه مع الآخرين، يفتت الحياة المجتمعية، يقلب الإنسان على نفسه، ويربطه إلى هويته الخاصة على نحو ينطوى على الإكراه.**
>
> **إن هذه الصراعات ليست تماماً مع أو ضد "الفرد"، ولكنها بالأحرى صراعات ضد "سلطة الفردنة" (١٩٨٢, ٧٨١)**

كيف تنطبق عبارة "الهدف من هذه الصراعات هو آثار السلطة فى حد ذاتها" على فرايداي؟ إن فرايداى لم يقاوم حكم كروزو لأنه يرغب فى أن يقوض

بني كروزو ونظامه؛ إنه لا يحمل أية ضغينة تجاه نظام كروزو. إن مقاومة فرايداى موجهة إلى ما يجده معوّقاً بدنياً، إلى ما يعوّق جسده. إن حكم فرايداى يرتكز على الطيران: "لو استطاع فقط أن يطير! لو استطاع أن يحول نفسه إلى فراشة!" (تورنييه ١٥٢). ومن ثم، ليس غريباً أن تتخذ أفعال فرايداى المزعجة هيئة طيران وهمية تقلب عالم كروزو المنظَّم والمقيَّد رأساً على عقب.

إن اقتراح فوكو بأن التعارضات فى علاقات السلطة تكون "صراعات تشكك فى مكانة الفرد" اقتراح معقد. وعندما يقول إن هذه الاقتراحات "تؤكد على الحق فى أن تكون مختلفاً" فإنه يؤكد على الدافع غير المفرط فى إثارته للدهشة عند النساء، مثلاً، الإصرار، ليس فقط على امتلاكهن لحقوق ومسئوليات، وأدوار متساوية، أى "ذاتية متساوية"، فى هذا العالم شأنهن شأن الرجال، ولكن أيضاً على أن يمتلكن الحق فى ألا يكن رجالاً. أو، على سبيل المثال، أن يكون للأطفال الحق فى أن يكونوا مختلفين عن الآباء. وفى الوقت نفسه، عندما يقول فوكو إن هذه المقاومات الموجهة للسلطات تهاجم كل شيء يفصل الفرد ويكسر روابطه مع الآخرين، فإنه يقترح أن الفرد يهاجم كل ما يهدد، ليس مجرد فرديته ولكن أيضاً إحساسه بالمجتمع، ذلك لأن المجتمع يضطلع بدور مُحَدِّد فى طريقة التعرف على هويته. على سبيل المثال يحتل الفرد الذى يكون امرأة عدداً لا نهائياً من أوضاع الذات (أم، عضو نقابى، ميكانيكى، صديق، محب للقطط، صاحب عمل، إلخ)، ولكن معارضة النساء لسلطة الرجال عليهن، "يجبر الفرد (كامرأة) على الانقلاب على نفسه" ويربطها (أي المرأة) إلى هويتها الخاصة على نحو قسرى، أى إلى هويتها تحديداً كـــ "امرأة"، ولا يعنى هذا القول ان المرأة دائماً تجد هويتها كامرأة فى ممارسة الإكراه، ولكن بمعنى أصح، أن سلطة الرجال على النساء التى تفرض عليهن هوية خاصة والتى تؤدى إلى المقاومة، تحدُّ أيضاً وتقيِّد الطريقة التى تتعرف بها النساء على هويتهن داخل ذلك النوع من الصراع. ومن ثم، فإن هذا الصراع "يشكك فى مكانة الذات" ليس من حيث كونه مع أو ضد هذا الفرد، ولكن من حيث إنه يعمل ضد "سلطة الفردنة"، أى، السيطرة، وذلك بربط الفرد بهوية خاصة، ومن ثم مُقَيِّدة.

والآن، ليس هذا بالمفهوم البسيط الذى يمكن مناقشته فى رواية "فرايداي"، غالباً، لأنه على الرغم من إمكانية قراءة النص تبعاً لثنائية الحاكم والمحكوم، فإن المقدَّم لنا فردين وليس مجتمعين متعارضين. ومع ذلك، فإن نظام حكم كروزو يُعَدُّ نسخة مطابقة لعقليته التى تنتمى للحضارة البريطانية (أو الغربية) (التى تعنى مجتمعاً تحت سلطة حاكم، قائد عام، وكاهن). ويمثل فرايداى أيضاً، بالنسبة لعقلية كروزو، ما يمكن استعماره، أى العبد:

> **لقد بعث لى الله برفيق، ولكنه بناءً على نزوة غامضة للحكمة الإلهية، اختارنى الله شخصاً من أحط الطبقات البشرية، لم يكن الرجل ملوناً فحسب، شخصاً ساحلياً من الفصيلة الصنوبرية، ولكن كان واضحاً أيضاً أنه لم يكن من أصحاب الدم النقى. كان كل شيء فيه يشير إلى أنه هجين، هندى أمريكى من الجنوب يخالطه دم زنجى... لقد وُهبت الآن رفقة فى أكثر أشكالها بدائية وفطرية، ولكن هذا سوف يجعل من الأيسر لى أن أصوغها وفقاً لاحتياجاتى. منهجى واضح: يتعين على أن أكيف عبدى مع النظام الذى تفننت فى إتقانه على مدى السنين. (تورنييه، ٣٩, ١٣٨)**

واضح أن سلطة الفردنة سلطة قمعيةٌ هنا: إن كروزو يمنح وضعية ذات فرايداى هنا اسماً. إن دور التسمية دورٌ حاسم بالفعل. إن كروزو يكتب:

> كان على أن أبحث عن اسم للقادم الجديد. ولم أشأ أن أختار له اسماً مسيحياً، إلا إذا كان جديراً بهذا الشرف. إن المتوحش ليس إنساناً بكل ما تحمل الكلمة من معنى. وأظن أننى قد عثرت على حل للمشكلة بشكل ممتاز عندما منحته اسم اليوم الذى أنقذته فيه - فرايداى (يوم الجمعة). وليس الاسم اسماً لشخص ولا هو اسم لموضوع شائع أيضاً، وإنما هو شيء بين هذا وذاك، إنه اسم لكينونة نصفها حى، ونصفها الآخر مجرد. (تورنييه، ١٣٩)

ولذا، فإن فرايداى عندما يقاوم، فإن مقاومته لن تكون موجهة نحو كروزو بقدر توجيها نحو القيود التى يشعر بها نتيجة لنظرة كروزو لوضع الذات عند فرايداى، موجهة ضد إجباره على الهوية الفردية المعطاة التى فرضها كروزو عليه. إن صراع فرايداى هو صراع ضد "سلطة الفردنة".

ويفترض فوكو أيضاً اعتراضاً على السلطة، تلك الآثار التى تمثل صراعات ضد امتيازات المعرفة. إن هذه الصراعات:

> هى اعتراض على آثار السلطة المرتبطة بالمعرفة، والقدرة، والأهلية: صراعات ضد امتيازات المعرفة، ولكنها أيضاً اعتراض على السرية، التشويه، والتمثيلات الملغزة المفروضة على البشر... إن ما يُشكَّكُ فيه هو الطريقة التى تنتشر بها المعرفة وتؤدى بها وظيفتها، وعلاقاتها بالقوة...

> **وأخيراً، تدور كل هذه الصراعات الراهنة حول السؤال: من نكون؟ إنها رفض لهذه التجريدات، لعنف الدولة الاقتصادى والأيديولوجى الذى يتجاهل من نكون كأفراد، وأيضاً رفض للتحقيق العلمى أو الإدارى الذى يحدد من نكون (١٩٨٢ , ٧٨١).**

إن المعرفة بالنسبة لفوكو جزء لا يتجزأ من رابطة السلطة/ الذاتية. إن الرغبة فى المعرفة رغبةٌ فى السلطة. إن سلطة كروزو، مرة أخرى داخل جزيرته المبنينة، هى، جزئياً، سلطة مندوب الحضارة البريطانية، ولكنه على نحو أكثر سلطة الناطق بلسان الإنجيل بوصفه حقيقة نهائية. إن كروزو يحمل امتياز المعرفة. ولذا، ليس من المدهش إذن أن نرى إشارات مبكرة لمعارضة فرايداى، وهى معارضة لم يُخطط لها، ولكنها حاذقة، تتجلى فى شكل مقاومة للحقيقة النهائية:

> **طُلب من فرايداى أن يردد خلف كروزو الحقائق الأولية الدينية التى نطق بها كروزو بنبرة محسوبة. على سبيل المثال - "الله هو السيد القادر العليم، الخير كله، العادل الرحيم، خالق الإنسان وكل شيء." وانطلقت ضحكة فرايداى مجلجلة ومستهترة، غنائية ومجدِّفة لكى تنطفئ مثل ذبالةٍ محترقة بصفعةٍ مدويةٍ على الوجه. (تورنييه، ١٤٠)**

ويلخص فوكو القسم المخصص للمقاومة بأن يربط معاً فكرة "سلطة الفردنة" و"الذاتية" قائلاً:

إن الهدف الرئيسى من هذه الصراعات ليس الهجوم على هذه المؤسسة أو تلك من مؤسسات السلطة، أو مجموعة، أو نخبةٍ أو طبقةٍ، وإنما بالأحرى، على تقنيةٍ، شكلٍ من أشكال السلطة. ويُوظف شكل السلطة هذا فى الحياة اليومية المباشرة التى تصنف الفرد، تميزه عبر فرديته، وتربطه بهويته الخاصة، تفرض عليه قانوناً للحقيقة يتعين عليه إدراكه، قانوناً يجب على الآخرين الاعتراف فيه به. إنه شكل من أشكال السلطة يجعل الأفراد ذواتاً. وهناك معنيان لكلمة "الذات" subject: خاضع لشخصٍ آخر عبر السيطرة والتبعية؛ ومرتبط بهويته الخاصة عبر ضميرٍ conscience أو معرفةٍ ذاتية. ويوحى المعنيان بشكل من أشكال السلطة يقوم على الإخضاع أو الاستعباد. (١٩٨٢, ٧٨١)

فى الرواية، يُصنِّف كروزو فرايداى بوصفه التابع، والعبد، ويفعل ذلك بتشكيل حياته اليومية، بتكييفه مع نظام لا هو من تشكيل فرايداى، ولا هو بالمعقول داخل إطاره المرجعى. وبذا، يفهم فرايداى دوره أو هويته داخل نظام كروزو:

إن كل ما كان يأمر به سيده صحيحٌ، وكل ما ينهى عنه خطأ. وكان من الخير أن يكدح ليل نهار لكى يؤدى نظامٌ متطورٌ وظيفته، نظامٌ بلا هدف، وكان من الخطأ أن يتناول كمية من الطعام أكبر من التى خصصها له سيده، كان من الخير أن يكون جندياً عندما يكون سيده

> **جنرالاً، الغلام الذى يرتل فى جوقة الكنيسة عندما يصلى سيده، عامل بناء عندما يبنى، مزارعاً عندما يزرع، راعياً عندما يرعى، مثيراً للطرائد من مكامنها عندما يضطلع بالصيد؛ مجدفاً عندما يبحر، ملازماً له بجانب مخدعه عندما يمرض، مُشغِّلاً للمروحة، وقاتلاً للذباب. وكان من الخطأ أن يدخن الغليون، أن يتجول عارياً، أو أن يختبئ عندما يحين وقت العمل (تورنييه ١٤٠).**

وهكذا، بالتعرف على نفسه تبعاً لـ" قانون كروزو"، يصبح فرايداى "الفرد" التابع subject فرايداى. إنه خاضع لسيطرة كروزو، وفى الوقت الذى يصبح فيه خاضعاً لهذه السيطرة، يتعرف على نفسه بوصفه عبد سيده.

ويقترح فوكو أن نمطاً واحداً من أنماط الصراع يكتسب أهمية متزايدة فى الوقت الراهن: الصراع ضد "ما يربط الفرد بنفسه، ويخضعه للآخرين بهذه الطريقة" (١٩٨٢, ٧٨). ويسمى فوكو هذا النوع من الصراع صراعاً ضد أشكال الإخضاع، ضد إذعان الذاتية، ويقول إن هذا النوع من الصراع يسود فى مجتمعنا بسبب البنية السياسية المعروفة بـ"الدولة". وعلى الرغم من أن الدولة غالباً ما يُفكِّر فيها بوصفها نوعاً من السلطة السياسية

> **التى تتجاهل الأفراد، ترعى فقط مصالح المجموع أو، يمكن القول، مصالح طبقة أو مجموعة من المواطنين... فإن سلطة الدولة (وهذا أحد أسباب قوتها)، هى فى ذات الوقت شكل من أشكال السلطة الفردية والشمولية. (فوكو، ١٩٨٢, ٧٨٢)**

إن فوكو الذى يتجاوز عمله غالباً التحليل إلى الدفاع أو التأييد يقترح أن

> **نتخيل، وأن نبنى ما يمكن أن نكون عليه للتخلص من هذا النوع من "الرابط المضاعف" الذى يشكل فى آنٍ شكلاً مفردناً وشمولياً من أشكال السلطة.**
>
> **وسوف تكون المحصلة هى أن المشكلة السياسية والأخلاقية، والاجتماعية، والفلسفية لعصرنا ليست هى محاولة تحرير الفرد من الدولة ومن مؤسسات الدولة، ولكن تحريرنا من الدولة، ومن نمط المصالح الفردية المرتبط بالدولة على حد سواء. وعلينا أن نشجع أشكالاً أخرى من الذاتية من خلال رفض هذا النوع من الفردية الذى فرض علينا لعدة قرون. (١٩٨٢, ٧٨٥)**

بعبارة أخرى، تتجلى أكثر أشكال سلطة الدولة بروزاً فى علاقتها بالوحدات الكاملة (الطبقات أو المجموعات)، ولكن هذه السلطة لا تُجمع فقط فى وحدات كاملة وإنما، والأقرب إلى الصحة، تُفَرْدن أيضاً. إنها تفَرْدن بالمعنى الذى وضعناه آنفاً من حيث إنها تربط الفرد بهوية خاصة، ومن ثم تؤدى إلى إذعانٍ للذاتية. وقول فوكو، إنه لكى نخرج من هذا الرباط السياسى لتزامن الفردنة والجمعنة، أى، لكى نحرر أنفسنا من نمط الفردنة المرتبط بالسلطة، فإننا نحتاج إلى رفض هذا النوع من الفردية.

إن فوكو يربط تآلف تقنيات الفردنة هذا، وإجراءات الجمعنة الخاصة بالدولة الغربية بتقنية السلطة التى نشأت فى المؤسسات المسيحية؛ وهو يطلق على تقنية السلطة هذه مصطلح السلطة "الرعوية". إن السلطة الرعوية موجهة نحو "الخلاص"

"وترتبط بإنتاج الحقيقة – حقيقة الفرد نفسه" (١٩٨٢، ٧٨٣). إن فوكو يرى الدولة الحديثة بوصفها استمراراً لشكل جديد للسلطة الرعوية. من هذا المنطلق، لا تكون "الدولة الحديثة"

كياناً طوِّر فوق الأفراد، ويتجاهل ما يكونون، ووجودهم الفعلى، وإنما، على العكس من ذلك، تكون بنية معقدة، يمكن للأفراد أن يندمجوا فيها بشرط واحد: أن تتخذ هذه الفردية شكلاً جديداً، وأن تخضع إلى أنساقٍ محددةٍ بدقة. (١٩٨٢, ٧٨٣)

إن كروزو تورنييه يمثل الدولة بشكل صريح: إنه يُصوَّر فى أول لقاءٍ له مع فرايداى "مجهزاً بزخارف ثلاثة آلاف عام من الحضارة الغربية" (تورنييه ١٣٥). إن كروزو يؤلف ميثاقاً لجزيرة إسبرانزا، وقانوناً للعقوبات. إنه يبنى جهازاً للأوزان والمقاييس، قاعة للاجتماعات خاصة بالعبادة، وقلعة. إنه حاكم، وراهب، وجنرال. إن وضع كروزو الذى يمثل الدولة فى القياس الذى أقدمه هنا، ليس وضع السلطة المنزهة الفوقية بشكل كلى، والتى تتجاهل فرايداى. وبدل ذلك، تتطلب بنية كروزو اندماج فرايداى فيها، وأن يُعاد تشكيل فرايداى كفرد، وأن يذعن لبنية ثقافيةٍ ورعويةٍ محددة جداً:

وهكذا، أثناء الأسابيع الأولى بعد وصول فرايداى أصبحت إدارة الجزيرة مرة ثانية شاغل روبنسون الأساسي؛ لأنه أنجز أدواره كحاكم، وكقائد عام، وكاهن روحى، بل وأعتقد، لبعض الوقت، أن القادم الجديد سوف يقدم تبريراً لبنيته، ثقلاً واستقراراً، سوف يبدد الأخطار التى تهدده، مثلما لا تكون بعض السفن جديرة

> **تماماً بالبحر ما لم تكن محملة بشحنة ما تحفظ توازنها. (تورنييه، ١٤٤).**

والآن، إذا رفض فرايداى نوع الذاتية المفروض عليه من قِبَل كروزو، فإن ذلك يعنى عدم التكيف مع إنتاج كروزو للحقيقة. أى أنه إذا كان نظام كروزو للحكم مؤسساً على حقيقة، فإن من المتعين على القادم الجديد، فرايداى، بوصفه عبداً، أن يندمج بسلاسة فى بنية كروزو. وفى الحقيقة، وعلى ضوء جهود كروزو، كان كل ما تفتقر إليه جزيرته طيلة سنوات هو الفرد الذى يمثله فرايداى، "المواطن" الذى يتعين امتلاكه. ولكن فرايداى يقاوم هذه الفردنة التى تفرضها الدولة، بعدم التكيف معها، وذلك بالبقاء كـ "آخر"، خارج حقيقة نظام كروزو. وأفضل مثال على كيفية وجود فرايداى داخل بنية كروزو فى الوقت الذى يكون فيه خارجها، هو حادثة صنع الحفرة. إن كروزو مرتبك فيما يبدو بسبب عدم قدرة فرايداى على التكيف مع بنية "متحضرة"، بمعنى أن فرايداى يطيع الأوامر، ولكنه يفعل ذلك بطريقة تدل على عدم اعترافه بأى منطق، أو حقيقة تتصل بنظام كروزو. إن كروزو يكتب فى يومياته:

> **لإحساسى بالضجر من رؤيته يطيع أوامرى بطريقة آلية، دون إبداء أى اهتمام بعلة هذه الأوامر، فإننى قررت أن أمضى بالأمر إلى نهايته المنطقية. لقد كلفته بمهمة تعتبر، بالنسبة لأى سجن فى العالم، أحط أنواع الإهانة مهمة صنع حفرة وملئها بمحتويات حفرة أخرى، ثم يصنع حفرة ثالثة، وهكذا. لقد ظل يكدح لمدة يوم كامل لإنجاز هذا العمل الشاق، تحت سماء بليدة، وفى درجة حرارة تشبه حرارة الفرن... والقول بأن**

فرايداى لم يُبدِ أى استياء تجاه هذا العمل المجنون ليس كافياً. لقد كان من النادر أن أراه يعمل بمثل هذه العزيمة. لقد فعل هذا حقيقةً بنوع من الحماس يفند فيما يبدو النظريتين البديلتين اللتين استخدمتهما معه – إما أنه بليد الحس تماماً، أو أنه يعتقد أننى مجنون.. وكان على أن أبحث فى مكان آخر عن تفسير... (تورنييه، ١٤٦)

إن المقارنة التى يعقدها كروزو بين الأفعال التى كان يمارسها مع فرايداى بما يحدث فى السجن يذكرنا بتأكيد فوكو بأن من الضرورى أن نفرق بين السلطة "التى تنبثق من قابليات متأصلة مباشرة فى الجسد، أو المنقولة بفعل أدوات خارجية" والسلطة التى تستخدم علاقات بين الأفراد (أو بين المجموعات) (١٩٨٢, ٧٨٠)، ويُشار إلى النوع الأول من السلطة على نحو أكثر مناسبة كـ "طاقة" capacity: القدرة على التعديل، على الاستخدام، على الاستهلاك، أو التدمير. إنها القدرة على العمل وفق آخر. إن مصطلح السلطة power يعين العلاقات. إن ممارسة السلطة ذاتها، فيما يقول فوكو،

طريقة تعدِّل بها بعض الأفعال أفعالاً أخرى، الأمر الذى يعنى بطبيعة الحال عدم وجود شيء يدعى السلطة، بحرف استهلالى كبير أو بدون، يُفترض وجوده على نحوٍ كلى فى شكلٍ مُركّزٍ أو منتشر. إن السلطة توجد فقط عندما توضع موضع الفعل. (١٩٨٢, ٧٨٨)

لدينا هنا فقط نقطتان فارقتان. النقطة الأولى هى أن ممارسة السلطة يمكن التماسها فى أفعالٍ تعدّل أفعالاً أخرى، ومن ثمة تكون ممارسةً لعلاقة. والنقطة الثانية هى أن السلطة لا يمكن رؤيتها كشيء ذى أصل أو طبيعة أساسية: إنها شيء يرفض وضعية المدلول المتعالى.

إن فوكو يكون داخل لحظة ما بعد الحداثة تماماً عندما يقترح وجوب دراسة السلطة بالنظر إليها علاقياً: ما الذى يحدث فى سيرورة السلطة التى يمارسها فرد على آخر؟ إن فوكو عندما يتحدث عن السلطة بوصفها مسألة "طاقة"، فإنه يشير إلى السلطة التى يمارسها كروزو على فرايداى بلغة القدرة البدنية مثلاً. ولكن الأقرب إلى ما يقصده فوكو هو السلطة بوصفها ذلك الشيء الذى يربط بين الأفراد، فبدون وجود فردين أو عصبتين أو مجموعتين لا يمكن أن يكون هناك شيء اسمه السلطة. إنها ليست كياناً مطلقاً، إنها توجد فقط علاقياً. إن الحديث عن السلطة يدفعنا لأن نسأل "ما الذى يحدث عندما يمارس الأفراد السلطة على آخرين؟"

إن السلطة ليست شيئاً؛ إنها تبادل، لحظة؛ إنها توجد فقط فى الفعل، فيما بين؛ فى الصراع. وربما كان من المفيد التفكير فى السلطة بالعديد من نفس المصطلحات المستعملة فى فهم "الإرجاء" différance، ليس كشيء، وإنما كموقعٍ لعلاقة. فإذا لم تكن السلطة شيئاً، فإنها لا تكون

> **وظيفةً للموافقة. إنها فى ذاتها ليست تخلياً عن الحرية، انتقالاً للحقوق، سلطة ينوب فيها البعض عن الفرد أو الكل (الأمر الذى لا يمنع إمكانية أن تكون الموافقة شرطاً لوجود السلطة أو الاحتفاظ بها)... إن ما يحدد علاقةً للسلطة، فى الواقع، هو كونها صيغة للفعل لا تمارس تأثيرها مباشرة وفورياً على الآخرين.**

إنها، بدلاً من ذلك تمارس تأثيرها على أفعالهم، على أفعالٍ موجودة، أو على تلك التى تبرز فى الحاضر، أو المستقبل. (فوكو، ٨٩ -١٩٨٢, ٧٨٩).

إن فوكو يميز بين السلطة، والعنف الذى يمارس على الجسد أو الأشياء. إن العنف يفرض، يثنى، يعترض العَجلة. إنه يدمر، أو يغلق الباب أمام كل الممكنات. والمقابل الوحيد للعنف هو السلبية passivity "على الرغم من أن الإجماع والعنف أداتان أو نتيجتان، فإنهما لا يشكلان المبدأ أو الطبيعة الأساسية للسلطة" .١٩٨٢) (٧٨٩. إن علاقة السلطة، من جانب آخر، يمكن لها فقط أن تُمفصَلْ على أساس عنصرين لا يمكن الاستغناء عن أحدهما. أولاً، "الآخر" (ذلك الذى تمارس عليه السلطة) والذى يتعين الاعتراف الكامل به والإبقاء عليه، حتى النهاية، كشخص يفعل، كشخصٍ لا يتحدد بالفعل كخاملٍ سلبى أو خلوٍ من القوة. ثانياً، ونتيجة لذلك، ينفتحُ، داخل علاقة السلطة، حقلٌ كاملٌ من الاستجابات، وردود الأفعال، والنتائج، والاكتشافات الممكنة. وهذا هو السبب الذى يجعلنا لا نفكر فى السلطة كشيء "فوق" المجتمع، بنية تكميلية يمكن التخلى عنها. إن علاقات القوة تكون "متجذرة فى الرابطة الاجتماعية... إن مجتمعاً بدون علاقات سلطة، يمكن فقط أن يكون تجريداً" (فوكو ١٩١ ,١٩٨٢). ولا يعنى هذا القول أنه بسبب عدم إمكانية وجود مجتمع بدون علاقات سلطة، فإن علاقات السلطة المؤسسة علاقاتٌ ضرورية. وعوضاً عن ذلك يقول فوكو إن تحليل وتطوير علاقات السلطة والحرية مهمةٌ سياسية دائمة متأصلة فى كل أشكال الوجود الاجتماعى. ومن ثم تكون ممارسة السلطة

دائماً طريقة لممارسة التأثير على ذات فاعلة أو ذواتٍ فاعلة بفضل ممارستهم للفعل، أو قدرتهم على الفعل.

مجموعة من الأفعال التى تمارس التأثير على أفعال أخرى...

وعندما نعرّف ممارسة السلطة بوصفها صيغة للفعل تؤثر فى أفعال الآخرين، وعندما نصف هذه

الأفعال بأنها حكم البشر بواسطة بشرٍ آخرين ["أن تحكم... هو أن تشيِّد الحقل الممكن لفعل الآخرين"]، فإننا نستنتج عنصراً هاماً: الحرية. إن السلطة تُمارس فقط على ذواتٍ حرة، فقط بقدر ما هم أحرار. ونعنى بذلك الذوات الفردية أو الجماعية التى تُواجَه بحقل من الإمكانات التى يمكن أن تنجز فيه طرائقُ مختلفة للسلوك، بضعة أفعالٍ وتصرفات عديدة. وحينما تشبّع العواملُ المحدِّدة الكلَّ، لا توجد أية علاقة قوة؛ إن العبودية لا تكون علاقة سلطة عندما يكون الإنسان مُصَفَّداً بالأغلال (فى هذه الحالة، تكون مسألة علاقة إكراه بدني). وبالتالى، لا تكون هناك مواجهة – وجهاً لوجهٍ مع السلطة أو الحرية (تختفى الحرية حيثما تُمارس السلطة)، وإنما تفاعلٌ أكثر تعقداً بكثير. فى هذه اللعبة، يمكن للحرية أيضاً أن تظهر بوصفها شرط ممارسة السلطة (وفى ذات الوقت، شرطها المسبق من حيث ضرورة وجود الحرية لكى تُمارس السلطة، وسندها الدائم أيضاً من حيث إن عدم وجود إمكانية

التمرد أو العصيان، تكون السلطة معادلاً لحتمية فيزيقية). (فوكو، ٩٠ ,٧٨٩ ,١٩٨٢)

ومن ثم، سوف تكون علاقة القوة ممكنة فقط فى الفصل الثامن من فرايداى. فإذا توجب الاعتراف بالآخر "ذلك الذى تُمارس عليه السلطة كشخصٍ يفعل، فإن إمكانية وجود أكثر من علاقة سيد/ عبد، عنف/ سلبية لن تتوفر إلا عندما ينتهز فرايداى فرصة اليوم الذى يتغيب فيه كروزو وتتوقف الساعة عن العمل.

إن القول بأن علاقة سيد/ عبد ليست علاقة سلطة سوف يبدو للوهلة الأولى وكأنه تقليد ساخر كامل. ولكن النقطة التى يؤكدها فوكو هى أنه فى علاقة مثل هذه التى يكون فيها أحد الأطراف غير قادر على العمل، ومن ثم لا يكون ذاتاً فاعلة، تكون السلطة البادية للعيان إذن مسألة "طاقة" capacity أو إكراه. ولكى توجد علاقات سلطة، توجب وجود "نقاط تمرد تكون تحديداً وسيلة للهروب" (١٩٨٢, ٧٩٤). وربما يبدو هذا التمييز أكثر وضوحاً عندما ننظر إليه بوصفه متسقاً مع لحظة ما بعد الحداثة. إن علاقة السلطة، التى يمكن التعرف عليها فقط علاقياً، والتى يمكن تحديدها بوصفها القوة الدافعة للتبادل، تقاوم الإغلاق. وهذا هو السبب الذى يحدو بفوكو إلى القول بأن كل علاقة سلطة يمكن أيضاً مناقشتها بوصفها إستراتيجية صراع:

إن كل إستراتيجية مواجهة تحلم بأن تصبح علاقة سلطة، وكل علاقة سلطة تميل نحو فكرة أنها يمكن أن تصبح هى الإستراتيجية الرابحة، إذا ما تابعت خط تطورها الخاص فى أن تكون معترضة بواسطة المواجهة المباشرة. (١٩٨٢, ٧٩٤)

إن الموقف فى علاقة السلطة يتعين عدم الحديث عنه أبداً بلغة المطلقات، لأنه يحدث فى حركة. أى أن هناك دائماً عنصر لـ "اللعب" بين السلطة والحرية: "إن بين علاقة السلطة وإستراتيجية الصراع فتنة متبادلة، صلة دائمة وانقلابا دائما" (فوكو ٧٩٤ ,١٩٨٢)

ولكنى أكرر، الحرية (ومن ثم علاقة السلطة) تكون ممكنة فقط حيثما وجدت ذوات فاعلة. إن فرايداى عندما أُنقذ أول مرة، لم يلبِ المتطلبات الضرورية لجعل علاقة السلطة ممكنة:

> **كان فرايداى منصاعاً تماماً. والحقيقة هى أن روحه كانت قد ماتت فى اللحظة التى أشارت فيها الساحرة باصبعها نحوه. لقد فر آنذاك طلباً للسلامة، كان جسداً بلا روح... ومنذ ذلك الوقت، أصبح فرايداى منتمياً، روحاً وجسداً، للرجل الأبيض. إن كل ما كان يأمر به سيده كان صواباً، وكل ما نهى عنه كان خطأً. (تورنييه، ٤٠ -١٣٩).**

إن العلاقة هنا هى علاقة عنف كروزو مقابل استسلام فرايداى. إنه يصبح، فقط مع تمرد فرايداى فى اليوم الذى توقفت فيه الساعة، ذاتاً فاعلة، ومن ثم يستهل علاقة السلطة فى الفصل الثامن. وكما يذكر فوكو "لا يمكن لعلاقات السلطة أن توجد بدون لحظات تمرد، تمثلُ بالتحديد، وسيلةً للهروب" (٧٩٤ ,١٩٨٢). ومن ثم، تبدأ بنية هذه العلاقة الخاصة للسلطة فى الانتقال فى نهاية الفصل الثامن، فى أعقاب الانفجار الذى وقع فى الجزيرة:

لقد بدا إذن أن فرايداى كان قد انتصر أخيراً على الأمور التى كانت تثير استياءه. كان فرايداى، لا إرادياً، وإنما بشيء من العناد، قد مهّد الطريق إلى، وأخيراً أنجز، زلزالاً، يبشر بحقبةٍ جديدة على الجزيرة. (تورنييهه،١٧٩)

ومع سقوط حقل الأرز العظيم، الذى أعقب الانفجار، وحَرْف فرايداى لكروزو عن المسار، لم تعد عناصرُ علاقةٍ نشطةٍ للسلطةِ قائمة. إن كروزو، الآن، مؤقتاً على الأقل، لم يعد يرى نفسه ذاتاً فاعلة:

إن هذه الضربة الأخيرة للوجود الأرضى لإسبرانزا التى أعقبت دمار الكهف، كسرت القيد الذى يربط روبنسون بالحياة التى كان يحياها من قبل. ومنذ ذلك الحين، أصبح هائماً على وجهه، سائب القدمين، وهيَّاباً، فى صحبة فرايداى الوحيدة. لن يخذل بعد الآن اليد التى امتدت له ليلة سقوط الشجرة. (تورنييه، ١٨١).

لقد أصبح كروزو الآن مستسلماً شأنه شأن فرايداى فى وقت سابق. ولكن كانت كل العناصر، ولمدة قصيرة قبل الانفجار، وبعد توقف الساعة، متاحة لإقامة علاقة سلطة: إن كل فرد يتم الاعتراف به كذات فاعلة، ونتيجة لذلك، ينفتح حقلٌ كامل من الاستجابات وردود الأفعال. إن هذا التبادل للأوضاع بين كروزو وفرايداى يقدم نموذجاً للصلة التى تربط السلطة بالإستراتيجية:

إذا كان صحيحاً أنه فى قلب علاقات السلطة، وكشرط دائم لوجودها، يوجد تمرد وعناد أساسى من جانب مبادئ الحرية، إذن لا وجود لعلاقة سلطة بدون وسيلة للهروب أو التحليق الممكن. إن كل علاقة سلطة تتضمن، على الأقل، كإمكانٍ in potenia، إستراتيجية للصراع، لا تتداخل فيها القوتان، ولا تفقد فيها طبيعتها الخاصة، أو لا يجرى فيها الخلط بينهما: إن كل واحدة من هاتين القوتين تشكل بالنسبة للقوة الأخرى حداً دائماً، نقطة انقلاب ممكنة. إن علاقة المواجهة تبلغ نهايتها، لحظتها النهائية (وانتصار إحدى القوتين المتصارعتين)، عندما تحل ميكانيزمات مستقرة محل اللعب الحر لردود الفعل المتصارعة.

وهذه بالضبط هى اللحظة التى تم بلوغها عندما تعهد كروزو ألا "يخذل بعد ذلك أبداً اليد التى امتدت لإنقاذه ليلة سقوط الشجرة" (تورنييه، ١٨١). لم تعد هناك خصومة، إن كروزو الآن يتعرف على نفسه ضمن وضع جديد للذات، ويخاطب فرايداى بوصفه "أخاً".

٤

من العمَل إلى النّص

إلى التناص:

روبنسون كروزو، فو، فرايداي

المؤلف شخصية حديثة النشأة، وليدة مجتمعنا، الذى اكتشف عند نهاية العصور الوسطى، وظهور النزعة التجريبية الإنجليزية، والعقلانية الفرنسية، والإيمان الفردى لحركة الإصلاح، مكانة الفرد، أو على الصورة الأكثر نُبلاً، "الشخص البشري" (بارت، ٤٣-١٤٢ ,١٩٦٨).

بهذه الجملة يقترح رولان بارت فى مقالته "موت المؤلف" كيف يُعاد تقديم الإدراك الإنسانى للذات تقليدياً عبر دور المؤلف: الفرد الذى يمنح الحياة للعمل ويعضده. ويرد بارت بما أصبح اليوم نقداً شائعاً، "إن اللغة هى التى تتكلم، وليس المؤلف" (١٤٣ ,١٩٦٨). إن بارت كبنيوى، يربط نقد الذاتية هذا بما يتصوره انتقالاً للسلطة والهيمنة، من المؤلف / المالك، إلى الكتابة ذاتها (ثم، إلى القارئ كما يقترح فى نهاية مقالته). لقد أفضى هذا التأكيد على القراءة والكتابة كإنتاج بالضرورة إلى نقد لـــ"العمل" work بوصفه ذلك الكيان الكامل فى حد ذاته والكلى، الذى يضم معنى متعالياً على الزمن والتاريخ. وعلى العكس من ذلك، تصبح الكتابة نصاً text. إن بارت، فى بداية تعريفه لـــ "النص" يقدم تحديداً فعالاً للتناص:

نحن نعلم أن النصَّ ليس خطاً من الكلمات يولِّد معنىً "لاهوتياً" وحيداً ("رسالة" المؤلف- الإله) وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد يمتزج فيه ويصطدم تنوعٌ من الكتابات، ليس من بينها كتابةٌ أصلية. إن النص نسيجٌ من الاقتباسات المنحدرة من مراكز ثقافية لا تحصى. (١٩٦٨, ١٤٦)

وينكر دريدا أيضاً، فى مناقشتة للـ écriture / الكتابة، وجود معنى لاهوتى وحيد عندما يقول"إن خصوصية الكتابة ترتبط من ثمة بغياب الأب" (١٩٨١, ٧٧). وما يقصده دريدا هو أنه لا وجود لذاتٍ مهيمنة للـ écriture / الكتابة، وإنما يوجد بالأحرى نظام من العلاقات بين النفس، المجتمع، العالم، وهلم جرا. وليس التناص سوى نظام هذه العلاقات المتداخلة -ثقافية، أدبية، تاريخية، سيكولوجية - التى تجتمع فى أية "لحظة" فى نصٍّ محدد. وفى المناقشة التالية، أستخدم مقالة بارت "من العمل إلى النص" From work to Text بالترافق مع روايتيِ فــو Foe، وفرايداى Friday، لكى أبيّن أولاً، النقلة من العمل إلى النص، وثانياً، مظاهر التناص.

ويقدم بارت مقالته بمقارنة "العمل" بعلم نيوتن، و"النص" بعلم إينشتين. إن العمل يُقرأ داخل منطق التمثيل representation الذى يمكن لنا فى النهاية الحديث، تبعاً له، عن شيء ما بوصفه مُطلقاً، يمكن تحديد هويته، ومستقلاً. ولكن كما يبين بارت،

مثلما يتطلب علم إينشتين تَضَمُّن نسبية الأطر المرجعية فى الموضوع المدروس، فإن الفعل المركب للماركسية

والفرويدية والبنيوية يتطلب، فى الأدب، نسبية علاقات الكاتب والقارئ والملاحظ (الناقد). (١٥٦ ,١٩٧١)

ولقد عرفنا بطبيعة الحال، أن استبصارات البنيوية تمضى أبعد فى خلخلة مفاهيم "الكاتب، والقارئ، والملاحظ" وتصر على أن نأخذ فى اعتبارها التباديل والتآلفات التى لا تنفد، الخاصة، مثلاً، بالملابسات الثقافية والتاريخية، والسيكولوجية لأوضاع الذات هذه، وعلاقات السلطة فى آن. ومع ذلك، تقدم مقالة بارت مدخلاً مفيداً لعالم النص.

يحدد بارت مبدئياً الفرق بين "العمل" و "النص" داخل إطار "المنهج": إن الكتاب كيان مادى، يحتل حيزاً فى فضاء الكتب (فى المكتبة، على سبيل المثال)،أما النص فحقلٍ "منهجي" (٥٧ - ١٥٦ ,١٩٧١). ويمكننا التفكير فى الفرق بين العمل والنص من زاوية الفرق بين المُنتَج والسيرورة. إن الكتاب يمكن أن يُعْرَض(فى محلات بيع الكتب، فى القوائم، وفى مناهج الامتحانات)، ويمكن فض أسراره أو حمله فى اليد،أما النص ففى حالة حركة: إنه سيرورة برهنة وإثبات "يوجد فى حركة خطاب ما"، "يُخْبرُ فقط فى نشاطٍ للإنتاج" (١٥٧ ,١٩٧١)، وعلى الرغم من أن بارت يخبرنا بعقم محاولات الفصل المادى بين الأعمال والنصوص؛ فإننا سوف نقدم بعض الأمثلة هنا على سبيل التقريب: إن رواية "روبنسون كروزو" الكلاسيكية * التى كتبها دانييل ديفو تُقرأ كعمل، بينما يمكن لرواية "فــو" لـــ ج.م. كويتزى أن تُقرأ، فيما أعتقد، كنص. وعلى الرغم من أن رواية "فرايداي" لميشيل تورنييه تحتل بسهولة مكان العمل، فإننى أرى كل واحدة من هذه الروايات تحديداً كشبكة من النصوص. لقد حذرنا ما بعد البنيويين من منطق "إما/ أو" ("هذا إما أن يكون عملاً أو يكون نصاً")، وسوف نُحسن صنعاً لو ابتعدنا عن الإصرار الصارم على تعيين التخوم. ويؤكد بارت على هذه النقطة عندما يقول:

> **إن النص لا يتوقف على كونه أدباً (جيداً)؛ ويصعب احتواؤه داخل تراتبيةٍ هرمية، حتى ولو على سبيل تقسيم بسيط للأجناس. إن ما يُشكل النص - خلافاً لذلك - (أو تحديداً) هو قوته الهدامة تجاه التصنيفات القديمة. (١٩٧١, ١٥٧)**

تأمل مثلاً نهاية رواية "فو"، والإزاحة المفاجئة للراوى التى جاءت على شكل تدخل غير مبرر لراوٍ من خارج الوجود الخاص بالكتاب، المتبوع بهزة ثانية تأتى بعد ذلك بصفحتين، حيث يظهر الراوى المتطفل مرة أخرى بعد ذلك بـــ ٣٠٠ عام خارج الإطار الزمنى للرواية، وداخله فى آن. إن "فو" بهذا المعنى، نصٌ "يوجد على مشارف قواعد التلفظ (العقلانية، القرائية، إلخ)" (١٩٧١, ١٥٧). إن إدراك النص كنصٍ لا قرائى، هو أحد ميزاته، لأنه يكون "لاقرائياً" فقط تبعاً لمجموعة من التوقعات تخص العمل: إن خلخلة هذه التوقعات ولفت الانتباه إلى العناصر الثقافية والتاريخية المحددة جداً التى تكمن خلف هذه التوقعات، هى جزء من برنامج عمل النص.

إن رواية "فو" تخلخل توقعات التمثيل على عدة مستويات، ولكنها، مرة أخرى، تفعل ذلك بشكل أكثر بروزاً فى صفحاتها الخمس الأخيرة. إن الجزء الرابع يُقدَّم من وجهة نظر راوٍ، لا ينتمى لمجموعة شخصيات الرواية، بل ولا ينتمى أيضاً إلى العالم القصصى ذاته. إن هذا الراوى يدخل حجرة فو ويعثر على فو وبارتون ميتين، ويرقد الراوى بعد ذلك إلى جانب فرايداى على الأرض: "خرجت من فمه، دون نَفَس، أصواتُ الجزيرة" (كروزو ١٥٤). عند هذه النقطة، يُعترض الفصل، ويدخل الراوى مرة أخرى إلى المنزل، ولكنه يلاحظ هذه المرة لوحةً مثبتةً على الحائط مكتوب عليها "دانييل ديفو مؤلف"، فى إشارة إلى أننا ندخل الآن مع الراوى إلى مستوى مختلف تماماً من مستويات الوجود١. ويخبرنا الراوى

أن الحجرة "كانت أكثر عتمة من أى وقت مضى"، على الرغم من أن فو وبارتون كانا لا يزالان فى المخدع، وفرايداى ملقى على الأرض، بندبة، حول رقبته. ويعثر الراوى هذه المرة على ورقة صفراء، ويقرأ الكلمات التى تبدأ بها الرواية، الكلمات التى تصف مقام بارتون فى الجزيرة: "وأخيراً، لم يكن باستطاعتى أن أواصل التجديف". والعبارة التالية تنطق بها بارتون، ولكنها تحيل على فعل الراوي: "بتنهيدة، انزلقت من فوق جانب المركب إلى البحر، دون أن ينجم عن ذلك تقريباً أى رذاذ" (كويتزى، ١٥٥). ولكن، ما هو الشيء الذى انزلقنا إليه نحن والراوى من فوق جانب المركب؟ إن الراوى الآن داخل القصة، ولكن ليست القصة التى ترويها بارتون،أو التى يرويها فو (أو التى يرويها دانييل ديفو، المؤلف). إن الراوى يقدم هذه المرة نسخة، أو رؤية أخرى لسفينة العبيد الغارقة، للأرض تحت المحيط، القذرة والحافلة بالموت. ويتم إخبارنا أن هذه هى نفس مياه "الأمس، السنة الماضية، الثلاثمائة سنة التى انقضت". وعندما يُعثر على فرايداى، يسأل الراوى "ما هذه السفينة؟" ولكن هذا مكان يتجاوز التمثيل representation، إنه مكان، كما نخبر "تكون فيه الأجساد علاماتها الخاصة." إن فم فرايداى ينفتح، ونحصل على الفقرة الأخيرة من "فو"، ولكن دون أن نتلقى إجابات؛ إننا لسنا أمام رواية متقنة الصنع، تمنحنا نهاية تقدم نسقاً مغلقاً. وعوضاً عن ذلك، تمنح الفقرة الأخيرة من "فو" القارئ مساحة أكبر من العمل، وترفض أن تنغلق، أن تتوقف.

> **انفتح فمه. من داخله، تسرب تيارٌ بطيء، دون نفس، بلا انقطاع، سرى فى بدنه وتسرب إليّ؛ ونفذ إلى الكابينة، عبر الحطام، يغسل هضاب الجزيرة وشواطئها، انعطف شمالاً وجنوباً حتى نهاية المعمورة. رقيقاً وبارداً، اصطدم برموشى، ببشرة وجهى. (كويتزى ١٥٧)**

إن نصَّ "فو" والنصوص العديدة (الجنسية gendered، والعرقية والسياسية، والاجتماعية) التي تتقاطع داخلــه يمكــن ألا تُحــل شفرتهــا تمامــاً أو تُستكمل. إن رواية "فو" تصر بالأحرى على المشاركة الفعّالة، على محاولة فك الخيوط التي تتخلل الرواية، وكما يوضح بارت في "موت المؤلف":

> **على كل شيء، في تعددية الكتابة، أن ينحل، لا شيء تُحل شفرته؛ إن بالإمكان تتبع البنية وهي "تنسَل" (مثل خيط جورب) في كل اتجاه، وفي كل مستوى، ولكن لا شيء يوجد في العمق. إن على فضاء الكتابة أن يُطاف حوله، لا أن يُخترق.(١٤٧ ,١٩٦٨)**

إن البنية، هي "تُسال"، تأخذ شكل النصوص. وبارت محقٌ بالتأكيد عندما يُنكر على القارئ ثقته في حقيقة تحتية مطلقة. ورغم ذلك، يوجد شيء بالتأكيد تحت الخيوط النصية لرواية "فو"، تماماً، مثلما يوجد شيء خلفها وفوقها، وفيما وراءها، وبجانبها. وما يقصده بارت هو أن كل ما يمكن أن يكون "تحت" هو بنية كتابة أبعد، نصوص أكثر. ويمكن أن يكون هذا صحيحاً، ولكن علينا أن نتذكر أيضاً أن هذه النصوص مؤلفة من حيوات، ويشكل هذا جزءاً من نص "فو". إن الصورة النهائية لفو تساعدنا على تخيل بنية النصوص: تيار، أمواجٌ لا تنتهي، تصطدم مياهها بناء، تجري حتى أطراف المعمورة. وأخيراً، يرفض نص "فو" تمثيل قصة فرايداي. إنه يرفض القرائيةlisibilité. إنه ينتهي بغير انتهاء... ويظل سيرورة، ويرفض وضعيته كمُنتَج. وحتى لا أستغرق في تقديمي لفو كنص، على أن أتذكر تحذير بارت بأن من العقيم محاولة الفصل المادي بين الأعمال والنصوص. لقد دفعت برغم كل شيء مبلغ ١٥,٩٥ دولاراً للحصول على نسختي من "فو"، والرواية موجودة في قوائم الكتب وأرفف المكتبات، وتستخدم الآن أداةً تعليمية.

وعندما يناقش بارت بعد ذلك النص بوصفه ما يمكن خبره "كرد فعل للعلامة" (١٥٨ ,١٩٧١، فإن ذلك يذكرنا مرة أخرى بالإغلاق التمثيلي المنتظر من العلامة المؤلفة من مدلول غير مُعضل ودال. ويصرح بارت

> **ينحصر العمل فى مدلول. وهناك نوعان من الدلالة يمكن نسبتهما إلى هذا المدلول: إما أن نعتبره ظاهراً، ويكون العمل من ثم موضوعاً لعلمٍ حرفى... أو نعتبره من جهة أخرى، سراً،أصلا، شيئاً يتعين التنقيب عنه... باختصار، يقوم العمل ذاته بوظيفة علامة عامة... وعلى العكس من ذلك، يمارس النص إرجاء لانهائياً للمدلول، إنه تمددى، حقله هو حقل الدال، ولا يتعين تصور الدال بوصفه "المرحلة الأولى من المعنى"، حامله المادى، ولكن، بالتعارض التام مع ذلك، بوصفه فعله المرجأ. (١٥٨ ,١٩٧١)**

إننا على دراية بما يرمى إليه بارت: إن لانهائية الدال لا تشير إلى فكرةٍ لا نهائية يستحيل وصفها، وإنما هى رفض للإغلاق وإشارة إلى "اللعب".

إن التمييز الذى يشير إليه بارت هنا بين العمل والنص، يُصاغ وفقاً لنفس اللغة التى تُستخدم فى الغالب للتفريقِ بين المتخيل التقليدى (وحتى الحديث) والمتخيل ما بعد الحداثى. وأنا أعتقد، إلى حد كبير، أن هذه التمييزات الموازية تعوّق. ولكن، كما آمل أن أكون قد بيّنت، لا يوجد وصف دقيق. إن طبيعة المتخيل ما بعد الحداثى تحديداً، مثلما هى طبيعة النص، هى تحدى الحدود، ورفض الوصف. والأمر الأكثر أهمية، هو وجود روايات تشتغل داخل لحظة ما بعد الحداثة، روايات تؤكد على نصيتها الخاصة، ويمكن مع ذلك استعادتها عن طريق (أو قراءتها بوصفها) البنية المغلقة التى ندعوها "عمل". وبالمثل، هناك روايات

قرئت على مدى سنوات بوصفها أعمالاً، ولكنها تتبدى بسبب تحول فى إستراتيجيات القراءة أو الجداول الاستبدالية، نصوصا (انظر سبانوس Spanos. (١٩٨٧, ٢٩٦,٠٧)

إن رواية فرايداى لميشيل تورنييه مثالٌ لروايةٍ يمكن فى نهاية الأمر، على الرغم من لحظاتها ما بعد الحداثية العديدة، وغنى تفاصيلها الواضح، استعادتها داخل منطق "العمل" وبينما يكون النص " مثل اللغة". مُبَنيناً، ولكن بلا مركز، ولا يعرف الإغلاق" (بارت ١٥٩ ,١٩٧١)، فإن بنية فرايداى يوجهها تحديداً دافع الإغلاق. إن بالإمكان القول إن الرواية مُبنْيَنَة مثل لحظة داخل هذا الدافع: إن كروزو فى نطاق تغطية جزيرته بالأقوال المأثورة، يتأمل نقش العبارات "ذلك الذى يقتل أنثى الخنزير، يدمر نسلها حتى الجيل الألف؛ ذلك الذى يُفرِّط فى تاجٍ، يدمر جبلاً من الملوك". (تورنييه ١٣٢). هذا دافع ما بعد حداثى أصيل شأنه شأن العديد من القوى الدافعة فى الرواية. سوى أن كروزو يتقاعس عن تنفيذ هذه الفكرة. أيضاً، على الرغم من احتواء رواية فرايداى على نصوص تنسجم مع لحظة ما بعد الحداثة، مثل تقنين العلاقة بين السلطة والذاتية، وهو الأمر الذى ناقشناه فى الفصل السابق، فإن بنيتها الرمزية هى فى النهاية، فيما أعتقد، بنية مغلقة. ويحدث هذا فيما لا يقل عن سنتين. أولاً، هناك قراءة تاروت Tarot فى البرولوج، والتى تعمل على حصر النص فى إطار الأسطورة. وثانياً، هناك البنية الدائرية أو اللولبية للقصة ذاتها: عندما "يهرب" فرايداى، يحل محله الصبى الأبيض جاآنJaan (الذى أطلق عليه كروزو اسم "صنداي")، الذى يصبح ابناً جديداً يلحق بكروزو فى حياة جديدة. ومن ثم، تأتى نهاية الرواية ملازمة للميلاد الثانى لكروزو أو بدايته. وعلى ضوء مناقشتنا السابقة، يمكن أن تضم رواية فرايداى "نصوصا" – إننى، فى الحقيقة، سوف أقترح فيما بعد أن من المستحيل ألا تفعل ذلك – ولكنها تستقر فى النهاية كعمل. أما رواية "فو"، فعلى الرغم من أنها تحمل سمات العمل، إلا أن لعبها وإصرارها على توريط القارئ، يضعها فى موقع النص.

إن النص كما يقول بارت "تعددي". وليس معنى ذلك أنه يخضع لعدد من التأويلات المختلفة، وإنما يعنى أنه "تعددى يتعذر اختزاله (وليس مجرد تعددى مقبول)". وتنتسب هذه التعددية المتعذر اختزالها مباشرة إلى تناص النص. إن النص "قد نُسجَ كلية من اقتباسات وإحالات وأصداء، ولغات ثقافية... سابقة أو معاصرة، تخترقه وتخترقه فى ستريوفونية واسعة"(١٦٠ ,١٩٧١). أما جوليا كرستيفا فتصرح "إن أى نص يبنى كفسيفساء من الاقتباسات؛ إن أى نص هو امتصاصٌ وتحويلٌ لنصٍ آخر" (٣٧ ,١٩٨٦). وبرغم ذلك، فإن بارت وكرستيفا يحذران من أن هذه الفسيفساء، "التناص" التى يتمسك بها كل نص، لا يتوجب الخلط بينها وبين أصلٍ ما للنص.

> **إن محاولة العثور على "أصول"، على "مؤثرات" عمل من الأعمال، يعنى الخضوع لأسطورة البنوة؛ إن الاقتباسات التى تؤلف نصاً، مجهولةُ الاسم، لا يمكن تتبع أصولها، ومع ذلك فقد سبق قراءتها بالفعل. إنها اقتباسات بدون علامات تنصيص. (بارت ١٦٠ ,١٩٧١)**

إن التمييز بين التناص ودراسات المصدر غاية فى الأهمية وغالباً ما يتم إهماله. إن العمل الذى يندرج فى سيرورة نَسَبٍ، هو الذى يهيئ الفرصة لفكرة تمثيل الأب، سواء أكان هذا الأب مؤلفاً أو عملاً سابقاً. إن العمل، باختصار، ووضعه البنيوى، ينتميان إلى منطقٍ للأصول، منطقٍ يرفضه ما بعد البنيويين على أساس سلسلة الدوال بدون مدلولات. إن العمل، كما سبق أن ذكرنا، ينتمى لمنطق المدلول.

ولا يعنى هذا القول بطبيعة الحال، عدم وجود علاقة بين دراسة التناص وما وقع من "قبل". إن التناص يشكل خلاصة وافية خاطفة لكل ما ورد ذكره من قبل أو ما هو كائن الآن بالفعل. إن التناص يلفت الانتباه لنصوص سابقة، من حيث إنه يقر بعدم وجود نص يمكن أن يكون له معنى بدون هذه النصوص التى تسبقه.

إنه فضاء تتقاطع فيه "المعاني"، وليس هناك ما يمكـــن أن نطلـــق عليـــه نصــــاً (أو عملاً) مستقلاً. ويعبر جوناثان كلر عن هذه الفكرة كالتالي:

إن "التناص" يدفعنا إلى تأمل النصوص السابقة بوصفها مُساهِمةً في شفرةٍ تجعل الآثار المتنوعة للمعانى أمراً ممكناً. إن التناص بهذا يصبح أقل كاسم يطلق على علاقة عملٍ ما بالنصوص التى تسبقه منه كتعيين لمساهمته فى الفضاء الخطابى لإحدى الثقافات: العلاقة بين أحد النصوص واللغات العديدة، أو الممارسات الدالة لثقافةٍ ما، وعلاقته بتلك النصوص التى تربطه بإمكانات تلك الثقافة. (١٩٨١, ١٠٣)

ومعنى هذا أن التناص فى "فو"، على سبيل المثال، ليس له سوى علاقة ضئيلة بروبنسون كروزو ١٧١٩، وعلاقة أكبر بالنص السياسى الذى "يمتد" خيطه فيما وراء إسكات الصوت الأسود (فرايداى مقطوع اللسان) فى جنوب إفريقيا، موطن كويتزى الأصلى، خلال تاريخ الكولونيالية كله. إن له علاقة كبيرة جداً بالخيط النصى الذى ينسلُ خلال التواريخ الغائبة للنساء، أو التواريخ المروية من وجهة نظر المرأة، لأن النساء غير مرئيات داخل أطر تاريخية وثقافية خاصة. إننا نتذكر التساؤل الذى طرحته بارتون على نفسها وهى تستهل كتابة "الناجية من الغرق. وصف حقيقى لعام انقضى فى جزيرة صحراوية، بالإضافة إلى العديد من الوقائع والملابسات التى لم ترو بعد":

بدأت أفكر متشككة: هل تلك الظروف من الغرابة بمكان حتى تكفى لصنع قصة؟ كم مضى من الوقت فى محاولتى ابتكار وقائع جديدة وأكثر غرابة: إنقاذ المعدات

والبنادق من سفينة كـروزو؛ بنـاء قـارب، أو على الأقل مركب شراعى صغير... هبوط آكلى لحوم البشر إلى الجزيرة، المعركة التى أعقبت ذلك، والكثير من الميتات التى أريقت فيها الدماء. (كويتزى، ٦٧)

وتقدم رواية كويتزى إجابة واحدة ممكنة عن سؤالها، مُذكِّرةً إيانا بالوقائع المقدمة فى رواية "روبنسون كروزو" ("الذى عاش ثمانية وعشرين عاماً وحيداً تماماً...")، وهذان خيطان اثنان فقط من الخيوط النصية. التى تخترق رواية "فو". وهناك إلى جانب ذلك، بطبيعة الحال، النص السردى الأدبى ما بعد الحداثى الذى يضفى إشكاليةً على فكرة التاريخ، بوصفه قابلاً للتمثيل عبر تقنية المحاكاة الساخرة التاريخية ما بعد الحداثية التى أصبحت شائعة فى الوقت الحاضر، والتى تشير إليها ليندا هتشيون كـ "تكرار يصحبه اختلاف نقدي" (٦, ١٩٨٥) – وهو تعريفٌ لا يخلو من إشارة للتناص. (وإحدى الإستراتيجيات المتصلة بهذا هو تطور ما تطلق عليه هتشيون "الميتارواية التأريخية" historiographic metafiction – انظر الفصل الخامس). وليس التناص – ببساطة – إحالة إلى نصوصٍ سابقة، بقدر ما هو تلاعبٍ أيضاً بتلك النصوص. وطبقاً لألفاظ كرستيفا: "إن النص يشتغل عن طريق امتصاص وتدمير النصوص الأخرى فى الفضاء التناصى، على حد سواء." (كرستيفا، ٢٥٧, ١٩٦٩)

لقد شرحت هتشيون إمكان قراءة إستراتيجية التناص "الظاهر" داخل جدول ما بعد حداثى فى "شعرية ما بعد الحداثة"A poetics of Postmodernism:

من بين الأشياء العديدة التى يتحداها التناص ما بعد الحداثى هو الإغلاق، والمعنى المتمركز الواحد. إن شرطيته المتعمدة والعنيدة ترتكز بشكلٍ كبير على قبوله

بالارتشاح النصى الذى لا مفر منه لممارسات خطابية سابقة. (١٩٨٨, ١٢٧)

ويمكن، على نحو أكثر تخصيصاً، قراءة إستراتيجية "فو" كجزء من

محاكاة ساخرة تناصية للكلاسيكيات الأمريكية والأوروبية القياسية [التي] تعتبر أحد أنماط مواءمة وإعادة تشكيل - مع تغير دال - الثقافة الأوروبية المركزية المهيمنة، ثقافة الرجل الأبيض الذكر المنتمى للطبقة الوسطى، المتغاير الجنس **heterosexual**. إنها لا ترفضها؛ لأنها لا تستطيع ذلك. إن نزعة ما بعد الحداثة تشير إلى تبعيتها عبر استخدامها للمعيار، ولكنها تكشف عن تمردها من خلال سوء استخدامها الساخر له (هتشيون، ١٣٠ ,١٩٨٨)

إن استخدام كرستيفا لمصطلح التناص، يشير إلى ميدان أكثر انفتاحاً من النموذج الذى كنت أستخدمه هنا والخاص بالمتخيل ما بعد الحداثى. إن ميدانه هو السيميوطيقا، ومن ثم ينظر إليه فى سياق الانتقال من نظام للعلامة لنظام آخر:

تحدث هذه السيرورة عبر تآلف كلٍ من الإزاحة والتكثيف... إنها تدمير للوضع القديم وبناء وضع جديد. ويمكن بناء النظام الدال الجديد بنفس المادة الدالة؛ كما يمكن أن يكون الانتقال فى اللغة، على سبيل

> **المثال، من الحكاية إلى النص، أو يمكن استعارته من مواد دالة مختلفة؛ الانتقال من مشهد كرنفالى إلى النص المكتوب مثلاً. ومن هذه الناحية، قمنا بفحص تكوين نظام خاص - الرواية - بوصفه تاريخ إعادة توزيعٍ لقدرة أنظمة علاماتية مختلفة: الكرنفال، شعر البلاط، الخطاب المدرسى. إن مصطلح التناص يشير إلى هذا الانتقال لأحد هذه الأنظمة (أو لعدة أنظمة) إلى نظام آخر (كرستيفا، III ,١٩٨٦)**

إن عبارات كرستيفا تذكرنا بـــ "تكملة" supplement دريدا - إزاحة تكون دائما مفرطة. إن دريدا يشير إلى العلاقة التكاملية لـــ "التكملة" و "الكتابة"، وأضيف من عندى "التناص"، عندما يقول: "لم يكن هناك أبداً سوى الكتابة، لم يكن هناك شيء أبداً سوى التكملات، التدليلات الاستبدالية التى يمكن أن تظهر فقط فى سلسلة من الإشارات التخالفية"(٧٣-١٧٢ ,١٩٧٦). إن سلسلة من الإشارات التخالفية هى مع ذلك طريقة أخرى لوصف متناصات inter-texts النص.

وإحدى نتائج التأكيد على التناص، أى على التعددية غير القابلة للاختزال للنصوص التى تشكل جزءاً من نصٍ خاص، هى، كما ذكرنا فى بداية هذا الفصل، نقل الاهتمام النقدى لوضعية الذات (المؤلف) إلى فكرة الإنتاجية النصية. فإذا رأينا موطئ المعنى النصى فى تموقعه داخل تاريخ الخطاب نفسه، استحال بعد ذلك اعتبار النص أصلياً؛ ولو كان كذلك، لما انطوى على معنى بالنسبة لقارئه. إن النص يكون ذا معنىً ودلالة فقط بوصفه جزءاً من خطاب سابق." (هتشيون ١٢٦ ,١٩٨٨). ويناقش بارت إعادة التبئير هذه بوصفها رفضاً لأسطورة البنوة التى يُعدُّ المؤلف وفقاً لها:

أباً لعمله ومالكاً له: إن علم الأدب يعلمنا احترام المخطوط ومقاصد المؤلف المعلنة... أما بالنسبة للنص، فيمكن قراءته دون إهداء الكاتب. ,١٩٧١) (٦-١٦٠

إن بارت يستخدم استعارة الكائن العضوى فى الإشارة إلى العمل: شيء ينمو ويتطور، - إنه يتمتع بمنطق خطى، له بداية ونهاية، وصورة النص، هى صورة الشبكة: "فإذا مدد النص نفسه، فإن ذلك هو نتيجة انتظام تأليفي" ,١٩٧١) (١٦١. إن النص لا يدين من ثمة بأى "احترامٍ" حيوى لأن بالإمكان قراءته "دون ضمانةٍ من أبيه، إن عودة المُتناص inter-text إلى وضعه السابق، يلغى، ويا لها من مفارقة، أى تراث." (١٩٧١, ١٦١)

إن التمييز المجازى الذى أقامه بارت بين منطق الكائن العضوى، والشبكة، التى يكون فيها النص لحظةً خاصة يصبح فيها الترقين المتعارض "لانتظام تأليفي" واضحاً بشكل مؤقت، يقطع شوطاً طويلاً باتجاه فصل العمل عن النص. ولكنه يترك بعض الأسئلة البرنامجية بدون إجابة. وأحد الأسئلة التى قمت بتقديمها، يتعلق بحضور "النصوص" داخل عملٍ ما. والسؤال الثانى يتعلق بالكيفية التى ندرس بها التناص فى نصٍ من النصوص، عندما يوجد المفهوم الفعلى للتناص داخل اتساعٍ لا يمكن حصره دون فكٍ لفكرة التناص ذاتها. وكما تصرح كرستيفا "النص هو - بالتحديد - ما لا يمكن التفكير فيه ضمن النظام المفهومى الكلى الذى يستند إليه فهمنا الراهن، لأن ذلك النص تحديداً - هو الذى يرسم بدقة حدود ذلك الفهم" (كرستيفا٢٤ , a ١٩٦٩). وربما يجلو نموذج "سلبي" لهذا الخطر ما أقصده. إن مقالة هارولد بلوم "قلق التأثير" Anexiety of Influence (١٩٧٣) تقترح أن التأثير الشعرى يحدثُ، عندما يَضمُّ "شاعرين أصيلين قويين، "ضمن فعل "إساءة قراءة" مقصود للشاعر السابق، وبهذا، ينكر "الابن" الوصاية "الأبوية" الشعرية، وبناء عليه، تشارك نظرية بلوم فى أسطورة البنوة وتلحق بحقل دراسات الأصل. ويشير كلر:

إن وظيفة نظرية بلوم عن التأثير، تحديدًا، وظيفة التماثلات الفرويدية التى تُبَنْيِنها، هى الاحتفاظ بكل شيء داخل إطار العائلة... فإذا كان "النقد التضادي" antithetical criticism لبلوم هو فى النهاية نظرية جينية أكثر منه نظرية فى شروط التدليل، فإنه بالرغم من ذلك، يوضح المخاطر التى تزعزع فكرة التناص. إنه مفهومٌ يصعب استخدامه بسبب الفضاء الخطابى الشاسع وغير المحدَّد الذى يعيِّنه، ولكن عندما نقوم بتضييقه لكى نجعله أكثر قابلية للاستعمال، فإننا نقع إما فى دراسةٍ للمصدر من النوع التقليدى والوضعى (وهو ما صُمِّم لكى يتعالى عليه المفهوم) أو ننتهى بتسمية نصوص معينة بوصفها النصوص السابقة، أو الأسس التى تقوم عليها مُلاءمَة تأويلية. (١٩٨١, ١٠٨ – ٠٩)

إن تحليل كلر لنظرية بلوم عن الأصول يمثل، فيما أعتقد، نظرية دقيقة، ولكن نقده الثانى عن "تسمية نصوص معينة بوصفها نصوصاً سابقة أو الأسس التى تقوم عليها ملاءمةً تأويلية" لا يتعين النظر إليه كشرٍ أدبى. وكقراء، يمكننا أن نفعل ما هو أسوأ من الاعتراف بعدم قابلية معرفة أو عدم قابلية التحكم فى "الاقتباسات المجهولة المتعذر اقتفاء أثرها التى يتألف منها النص، والتى سبق، مع ذلك، قراءتها بالفعل". (بارت ١٦١ ,١٩٧١): إنها اقتباسات تؤلف نصاً ثم تباشر بعد ذلك الاعتراف ببرنامج عملنا ونحن "نقرأ" النصوص. إن مناقشتى السابقة حول "فو"، تقدم مثالا مختصراً لهذا الإجراء. لقد اعترفت فى هذه المناقشة بأن بعض النصوص التى أهتم بها ذات علاقة بأشكال الصمت الجنسية gendered والعرقية وكيف أن الرواية "تمتص وتدمر" تلك النصوص. وفى غضون ذلك، يتوجب على

المؤلف، كويتزى خلخلة سيرورة النسب داخل نص "فو"، إن عليه أن يقوم بإزاحة فكرة مؤلف/ مالك. ويشرح بارت هذه الفكرة:

> **ولا يعنى هذا أن المؤلف لا يمكن أن "يعود إلى الظهور" فى النص، فى نصه، ولكنه يفعل ذلك بوصفه ضيفاً. فإذا كان المؤلف روائياً، فإنه يظهر فيه كواحد من شخصياته، بلا أى امتياز، بلا أبوة، ظهور شفاف... إن الأنا التى تكتب النص، أنا من ورق (١٦١ ,١٩٧١)**

هذه إحدى الطرق التى يمكن أن نقرأ بها دخول الراوى فى "فو" خارج منطق القصة: تبيان ليس فقط نزوة المنظور وعدم إمكانية السيطرة عليه، ولكن أيضاً، وهذا هو الأهم، التركيز على تناص الذاتية نفسه intertextuality of subjectivity، إنها تؤكد على أن هذا النص بالذات محكوم وغير محكوم فى ذات الوقت بواسطة "آخر"، وأن هذا الآخر هو ذاته "نص".

إن التشوش الناراتولوجى فى "فو" يُفعّل أيضاً ذاتاً أخرى، هى ذات القارئ. لقد كان باستطاعتنا حتى الصفحات القليلة الماضية للرواية، أن نضطجع و"نستهلك" القصة. وصحيح أننا تركنا بعض الأسئلة دون أجوبة، وألغازاً دون حل (مثلاً: من هى الفتاة التى ادعت أنها ابنة بارتون؟). ولكننا، جرياً على العادة، تعلمنا كقراء، أن نقرأ فى صبر، وأن ننتظر، إن لم يكن إغلاقاً، فعلى الأقل تعرفاً على النمط أو البنية التى يمكن لنا من خلالها فهم معنى الرواية. وهذا هو ما يعنيه بارت حين يقول بأن العمل" هو بطبيعة الحال موضوع للاستهلاك" , ١٩٧١) ١٦١). إن النص، مع ذلك

> **(وإن يكن فقط عبر "عدم مقرونيته المتواترة) ينقذ العمل من استهلاكيته ويجمّعه كلعب، ونشاط وإنتاج، وممارسة. وهذا يعنى أن النص يتطلب من المرء أن يحاول إلغاء (أو على أقل تقدير تقليص) المسافة بين الكتابة والقراءة، ليس عبر تكثيف إسقاط القارئ على العمل، ولكن عبر ضمهما معاً فى ممارسة دالة واحدة. (١٦٢ , ٩٧١)**

إن كلمة "المرء" فى الفقرة السابقة، يمكن أن تشير إلى وضع الكاتب، ويمكن أن تشير أيضاً إلى وضع القارئ. وفى "فو" يشارك فى هذا الوضع دخول راوى الصفحات الأخيرة - "الشخص الذى يعمل، ليس على "حمل فرايداى على الكلام، أو الكلام نيابة عنه، ولكن على "الاستماع" إليه، ويحاول طيلة الوقت التعرف على دوره / دورها فى إنتاج "فو" كممارسة دالة". وهذا ما يعنيه الاستمرار فى "إنتاج" النص، وليس توقع وصوله إلى إغلاق.

ويشير بارت لهذه الممارسة كـ "لعب"، وهو مصطلح تعرفنا عليه من خلال تفسير دريدا للعب الذى يجرى بين الدال والمدلول (الذى يصبح بدوره أيضاً دالاً) - تلك اللحظة، ذلك الفضاء المتعلق بالإمكان والمعنى. ويبين بارت أن:

> **القراءة، بمعنى الاستهلاك، أبعد ما تكون عن اللعب مع النص. ويتوجب فهم "اللعب" هنا فى تعدد معانيه: إن النص نفسه يلعب... ويلعبُ القارئ لعباً مضاعفاً، يلعب النصَ مثلما يلعب المرءُ لعبةً، يبحث عن ممارسة تعيد إنتاجه، ولكى لا تُختزل الممارسة إلى محاكاة سلبية باطنية (النص تحديداً هو ما يقاوم مثل هذا الاختزال)، فإنه يلعب (يعزف) النصَّ بالمعنى الموسيقى للمصطلح**

ومن هنا، يصبح القارئ مشاركاً فى عملية الإنتاج، مساهماً فى كتابة النص. إن القارئ يضطلع بمسئولية مشتركة عن "معنى" النص" * يعزف، من حيث إن العازف يُطلب منه أن يكون مشاركاً للمؤلف فى مقطوعته التى يعمل على إكمالها أكثر مما يعمل على التعبير عنها (السيميولوجيا ٦٥). ونتيجة لذلك يبقى النص دائماً فى حالة حركة؛ إنه سيرورة، وليس مُنتجاً. ويشرح بارت ما يمر به قارئ للكثير من المتخيل ما بعد الحداثى من خبرة

إن اختزال القراءة إلى استهلاك هو فيما يبدو المسئول عن "السأم" الذى يستشعره الكثيرون فى مواجه النص الحديث ("غير القرائي")، والفيلم الطليعى أو اللوحة الطليعية: أن تحس بالسأم يعنى أنك غير قادر على إنتاج النص، وتوسيعه وإطلاق حركته. (١٦٣, ١٩٧١)

إذن، حيثما كانت لذةُ العمل لذة استهلاك ("إلا إذا أصبحت عكس ذلك عبر جهدٍ نقدى استثنائي")، كانت لذة النص، كنظام للدال، لذة إنتاج. وينهى بارت مقاله بالقول إن:

الخطاب حول النص، لا يمكن إن يكون هو ذاته إلا نصاً، بحثاً؛ نشاطاً نصياً، من حيث إن النص هو ذلك الفضاء الاجتماعى الذى لا يترك أية لغة بمعزلٍ عنه، خارجه، ولا أى فاعل للتلفظ فى مكان القاضى، السيد، المحلل، المُعترِف، والمفكك للسنن. إن نظرية النص يمكن أن تتفق فقط مع ممارسةٍ للكتابة. (١٨٤, ١٩٧١)

لقد اقترحت فيما قبل بعض النقد الذى طرحه تمييز بارت بين العمل والنص. أولاً، هناك ذلك التمييز - المطلق - الذى يقدم مشكلة. فعلى الرغم من براعة مقال بارت فى رصده للاختلافات وفى توضيحه لمسألة الاختلاف فى جداول القراءة، فإن تمييزه يقوم فى النهاية على ثنائية: إما/ أو. إن نقدى ينتمى إلى النمط ما بعد البنيوى الذى يستفيد من/ ويقوم بنقد المعتقدات البنيوية، ثم ينتقل بعد ذلك إلى مكان آخر. لقد ساعدنا تمييز بارت على رؤية كيف تصر كثرة من النصوص المعاصرة على مساهمة القارئ فى إنتاج المعنى. وفى هذه العملية، وعلى الرغم من حديث بارت عن لعب النصوص، وعن عدم وجود شيء "تحت" الكتابة، فإنه يحوّل بشكلٍ فعال وضع إنتاج الدلالة من كاتب/ مؤلف إلى القارئ. والنتيجة هى ما يمكن أن يُعَد إحساساً زائفاً بالسيطرة. إن استجابة ما بعد البنيوية هى التخلى عن السيطرة التى لم تكن سيطرتنا أبداً، وليس التخلى عن المسئولية، بمعنى، أن نعترف بأن كلا من العمل والنص يتعين قراءتهما تبعاً لمفهوم النصية والتناصية اللذين لا يمكن كبحهما أو تقييدهما. إن دريدا يخبرنا أن "لا شيء خارج النص... لا يوجد سوى الكتابة فقط، لا يوجد سوى "تكميلات" وحسب. ,١٩٧٦) (٥٩ - ١٥٨ لا يوجد شيء ليس نصاً. ومن ثم، على الرغم من ميل العمل إلى الإغلاق، نزوعه نحو الالتصاق بمنطق الكبح وعدم الانتشار، فإنه يظل متخماً بالنص شأن تلك النصوص التى يصفها بارت. وعندما يستبدل بارت القارئ بامتياز الكاتب، فإنه يفتح بذلك سيرورة "إنتاج النص" على مصراعيها، لأن عدد القراء لا نهائى بالقوة. والأمر الذى لا يمكن التغاضى عنه هو أن القارئ يوجد أيضاً ضمن النصية. إن الطريقة التى يعزف بها القارئ نوتة النص، أمر تقرره أوضاع الذات الخاصة بهذا القارئ، استناداً إلى، مثلاً، نوع الجنس (ذكر/ أنثى)، العرق، التعليم، العمر، الموقع الجغرافى، الهوية الإيروتيكية والممارسة، الموقع داخل الأسرة، إلخ. إن كل وضع من أوضاع الذات هذه، هو فى حد ذاته نص. إن فرانك لينتريشيا Frank Lentricchia فى "ما بعد النقد الجديد"After the New Criticism

ينتبه لهذه المشكلة، ويطور مصطلح "النص" عند بارت إلى مدى أبعد، متحدثاً عن النصية textuality (ومن ثم التناص):

> **إن "نص" الشكلانى أو "خطاب" المؤرخ التقليدى للأدب، بوصفه حقلاً ثابتاً للمعنى، يخضع لـ"النصية" textuality، التى تمثل سلسلة شاملة لا نهائية غير محدودة كامنة من شبكات العلاقات المتبادلة، لا تكون روابطها وتخومها ثابتة؛ لأنها محكومة بحركات لا نهائية من الطاقة اللسانية التى لا تعترف بالملكية الخاصة، أو بسطوة التوجه البنيوى المتمركز للمعايير التأويلية. (١٨٩ ,١٩٨٠)**

والخلاصة إذن، ليست رفضاً لتعريفات بارت، بقدر ما هى إصرار على الاعتراف بأن كل شيء (النصوص والأعمال) يُعدُّ تناصاً. ووفقاً للمناقشة التى قمنا بها تواً، لا يوجد حد للنصوص الموجودة فى رواية ما. مثلاً، بالإمكان "تتبع" خيط النص الدينى فى "فرايداي". وبإمكاننا تتبع خطوط لا حصر لها هنا: الممارسة التاريخية للمغالاة فى تبجيل الكتاب المقدس، وما يستتبع ذلك من اعتماد مطلق على "الكلمة"، واستنساخ كروزو لتراتبية الله على جزيرته، تقديم حساسية جماعة الكويكر Quakers * وعلاقة ذلك بأخلاق العمل البروتستانتية / الكالفينية *، والعلاقة بين الكولينيالية وهذا النوع من أخلاق العمل؛ مسيحية كروزو كأسطورة وخرافة (تأمل اختياره الاتفاقى لفقرات من الإنجيل للكشف عن الحقيقة، والأهم،

(*) الكويكر: جماعة دينية تسمى جمعية الكويكر الأصدقاء، من مبادئها السلام، وعدم الإضـــرار بأحد وعدم التمسك بالطقوس الدينية وإقامة الصلوات في صمت تام، والقيام بالأعمال الخيرية على اختلاف أنواعها.م.

العلاقة بين، أولاً، دراسة الكتاب المقدس، والأرض، كعلامتين)، العلاقة فى المسيحية بين عبادة – الأب، وعبادة الشمس/ الابن Sun/Son. إن تتبع أى من هذه الخيوط، يربط بيننا وبين شبكةٍ من نصوصٍ أخرى: وراثية تاريخية، ثقافية، اجتماعية، أسطورية، إلخ.

إن رواية "فرايداي" مثل أى من أساطير كروزو، متخمةٌ بنصوص عرقية. وسوف تكون مهمة شائقة أن نتأمل مثلاً النصوص العرقية داخل المجال المحدد جداً لــ روبنسون كروزو، و فرايداى، و فو، بغية تحليل استتباعات فرايداى كـــــ "هندي" (رواية روبنسون كروزو) و "منبوذ" (رواية فرايداي) و "زنجي" (رواية فو). أو، يمكن لنا أن نسأل كذلك، ما هى النصوص المتضمنة فى حكاية تورنييه عن علاقة سيد/ عبد التى أصبحت حكاية عن الأُخوّة، الأخوَّة من وجهة نظر الرجل الأبيض، والتى تروى من منظور رجل أبيض.

أو، ما هى النصوص الجنسية فى رواية فرايداى التى تتقاطع مع النصوص الاجتماعية، والدينية، ونصوص النوع (ذكر / أنثى)؟ إن كروزو يصرح بأن علاقته بفرايداى ليست علاقة جنسية، ولكن هل كانت أحكام كروزو على انفعالاته بعد ذلك صائبة؟ وعندما يكتشف "ممارسة" فرايداى "للجنس" مع جزيرة إسبرانزا، هل كان غضبه الشديد راجعًا فقط للإهانة التى لحقت بإسبرانزا بعد أن "اغتصبها زنجي" (تورنييه ١٦٧)؟ أم أنها غيرة من نوع آخر؟ لماذا كان من السهل بالنسبة لكروزو أن يحول غضبه سريعاً إلى الأرض، الجماد، إسبرانزا بوصفها المرأة الزانية؟ إن محاولة القيام بتحليل كهذا يعنى الوقوع فى نسيج عنكبوت من عشرات النصوص المتقاطعة التى تعالج موضوع إدراك النساء (إنجيلياً، تاريخياً، ثقافياً – وخصوصاً فى القرن الثامن عشر)، فضلاً عن نصوص كولونيالية أخرى عن السلطة والنساء (لعلنا نتذكر دور إسبرانزا "كأنثى" فى هذه الرواية: الأرض التى يتعين حرثها / تملكها لكى تقوم بوظيفة الأم والزوجة) فإذا تعين علينا قراءة علاقة كروزو بفرايداى بوصفها علاقة جنسية أو أخوية، كما

يعترف كروزو، إذن لماذا تُصوِّر بطاقة. تاروت Tarot، التي تهدف إلى تمثيل هذا الجزء من حكاية كروزو، فرايداى بوصفه شخصية فينوسية، كواحدٍ من مجموعة التوائم المحيطين بالملاك ثنائي الجنس" (تورنييه، ١٠)؟ وهناك بالتأكيد تمييز يتعين إقامته بين ثنائي الجنس وعديم الجنس. يقول كروزو "لم يُوحِ إلى فرايداى فى أى وقت من الأوقات برغبة لوطية" (تورنييه، ٢١١) ومع ذلك، يقدم كروزو وصفاً لفرايداى على الوجه التالي:

> **أراقب فرايداى الغائص وسط البراميل المتدحرجة نحو الشاطئ؛ إن نوع الرقص الذى ينهمك فيه، والرشاقة الطبيعية والأناقة التى يؤدى بها حركاته، والبهجة التى يبديها، ومضة اللحم المتماسك المبلول، يستدعى عندى صورة فينوس وهى تصعد من بين الأمواج.**
> **(تورنييه، ٢١٠)**

وليس المقصود من هذه الأسئلة التدليل على شذوذ كروزو الجنسي، بقدر ما هو إشارة إلى وجود خيوطٍ لنصوص أخرى يمكن تتبعها - على سبيل المثال، علاقة: السيد / العبد التى اتسمت بمسحةٍ شبقية، أو إضفاء مسحة شبقية على "المواطن الأصلي" فى الأدب الكولونيالى.

وعلى الرغم من أن هذه مجرد أمثلة قليلة من السلاسل المترابطة لبعض النصوص فى فرايداى، فإن ما أريد أن ألفت إليه الانتباه هو عدم "انتهاء" أى خيطٍ نصى، لأن كل نقطة فى مسارها تمثل فى حد ذاتها عقدةً لشبكةٍ من نصوص أخرى، وهذا أحد تعريفات التناص. وتعريف آخر يمكن التعبير عنه وفقاً للقول المأثور القديم "لا جديد تحت الشمس." إن كل نص قُرِأ قبل ذلك - دائماً - بالفعل. ولا يعنى هذا عدم وجود تحول أو تغيير، ولكن التغيير يتصل دائما بإدراك شبكةٍ

من النصوص داخل جدول "آخر". انظر، على سبيل المثال، إلى الكيفية التى تتحول بها النصوص "الأيديولوجية" لأسطورة روبنسون كروزو عبر الزمن إلى روبنسون كروزو ديفو، وفرايداى تورنييه.

وحيث إن مشروعى هنا لا يتعلق بإضافة شيء "جديد" لكتاب ديفو، فإننى أُضمِّن ملاحظاتى عن النص الأيديولوجى / الاقتصادى للرواية، فى إعادة صياغة لبعض النقاط التى أكدها إيان وات فى الفصل الذى كتبه عن "روبنسون كروزو"، الفردانية والرواية" فى كتابه "نشأة الرواية" The Rise of the Novel (١٩٧٧). إن تأكيد وات على الفردانية يضعنا داخل أيديولوجيا تنتمى إلى النزعة الإنسانية. إن وات يصرح أن الفردانية تستند إلى

> **تنظيم اقتصادى وسياسى يبدى لأعضائه مجالاً واسعاً من الاختيارات فى أفعالهم، وإلى أيديولوجيا تقوم بالدرجة الأولى على... استقلال الفرد، بغض النظر عن وضعه الاجتماعى، أو قدرته الشخصية. (٦٠)**

إن وات يحدد أسباب ظهور "النزعة الفردية" فى المجتمع الحديث: "ظهور الرأسمالية الصناعية الحديثة، وانتشار النزعة البروتستانتية، وخصوصاً فى أشكالها الكالفينية أو البيوريتانية" (٦٠ ,١٩٥٧) وفى هذا الإطار المرجعى، يُنظر إلى روبنسون كروزو كبطلٍ لـ "الفردانية الاقتصادية": إنه يسعى منهجياً وراء المال، تبعاً لحسابات الربح والخسارة، ويكرس للإيمان الكالفانى لشرف العمل (بوصفه الخدمة التى لا يعتريها الكلل لخيرات الله المادية) ويلاحظ وات مع ذلك أن

أساس ازدهار روبنسون كروزو بطبيعة الحال هو المخزون الرئيسى من الأدوات التى غنمها من حطام السفينة الغارقة، والتى تشكل، كما تخبرنا الرواية" أكبر مخزون من البضائع من كل الأنواع يحصل عليه شخصٌ واحد بمفرده، ومن ثم، فبطل ديفو ليس بدائياً أو بروليتارياً، وإنما هو رأسمالى... إن كروزو فى حقيقة الأمر، هو الوريث المحظوظ لأعمال أفراد آخرين لا يحصى عددهم؛ إن عزلته هى محك حظه وثمنه من حيث إنها تنطوى على الموت السعيد لكل حاملى الأسهم الآخرين المحتملين. (٨٨-٨٧ ,١٩٥٧)

إن تحليل وات يفضح إذن زيف أيديولوجيا النزعة الفردية الرأسمالية التى تستند إلى تنظيم اقتصادى وسياسى يمكن لكل فرد فيه أن "يبنى نفسه بنفسه". لقد ناقش الفصل الثالث، ببعض التفصيل، كيف أن هذا المفهوم يعتمد على عضوية مقيّدة: عضوية الرجل الأبيض المسيحى الأوروبى صاحب الأملاك. بهذا الفهم، نقر بملاحظة بارت حين يقول بأن من غير الممكن إعادة كتابة العمل - "من المستحيل اليوم أن نكتب بهذه الطريقة" (١٦٣ - ١٩٧١)

وعلى الرغم من أن كروزو تورنييه ينظر من فوق كتفه لشخصية ديفو، فإن محاكاة ساخرة لـــ روبنسون كروزو ممكنةٌ فى الوقت الراهن. إن النص الأيديولوجى / الاقتصادى فى رواية فرايداى ينتبه لنصوص أخرى. إن دليلاً لفرايداى يروى تاريخ الرأسمالية، ربما لن يقل حجمه مثلاً عن مقال الماركسى لويس ألتوسير "الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجية" Ideology and Ideological State Apparatuses. وأنا لا أدعى أن تورنييه كان قد شرع فى كتابه نص ماركسى عندما بدأ كتابة فرايداى، أو كتابة روبنسون كروزو من

منظور ماركسى - لن تكون هناك طريقة لإثبات ذلك، ولا تشكل مقاصد تورنييه أهمية لنا هنا على أية حال. وما أهدف إليه بالأحرى، من هذه المناقشة حول التناص، هو إيضاح الكيفية التى يمكن أن يُقرأ بها نصّ ماركسى، هو - بالتالي- امتدادٌ لنصوصٍ أيديولوجية/ اقتصادية، داخل عمل تخييلى بعينه. وأحب أن أؤكد أن تطور روبنسون كروزو عند تورنييه من كونه رأسماليا إلى مساواتى، لا يتوجب النظر إليه بوصفه تحولاً أيديولوجياً فى الصميم يحدده دافع الرغبة فى تحقيق الأخوة الإنسانية، بقدر ما هو نتيجة عجزه عن استيعاب فرايداى داخل الإطار المرجعى الأيديولوجى الخاص به، ومن ثم العجز عن تحقيق الشرط النهائى للإنتاج، بمعنى، "إعادة إنتاج شروط الإنتاج". (ألتوسير ١٢٧، ١٩٧١) وما يريد ألتوسير أن يؤكده فى هذا المقال، هو أن أجهزة الدولة الأيديولوجية تعيد إنتاج شروطها الخاصة للإنتاج. وأحب أن أؤكد أن كروزو يفشل فى احتواء فرايداى داخل أجهزة دولته الأيديولوجية الخاصة.

ويوضح ألتوسير

> **إن إعادة إنتاج قوة العمل تستلزم... إعادة إنتاج إذعانها لقواعد النظام المستقر، بمعنى إعادة إنتاج الإذعان للأيديولوجيا الحاكمة للعمال، وإعادة إنتاج القدرة على التعامل مع الأيديولوجيا الحاكمة بشكل مناسب بالنسبة لوسطاء الاستغلال والقمع... بعبارة أخرى، تُعلم المدرسة (وكذلك المؤسسات الأخرى للدولة مثل الكنيسة، أو الجيش) القدرة العملية ولكن فى أشكال تضمن الخضوع للأيديولوجيا الحاكمة، أو سيادة "ممارستها" (١٣٢ , ١٩٧١)**

ومن السهل القفز إلى فرايداى عندما نتأمل كيف يرى كروزو، نفسه فى "أدوار الحاكم، والقائد العام، والكاهن الروحي". (تورنييه، ١٤٤) ولكى ينجز كروزو هذه الأدوار على الوجه الأكمل، فإنه يحتاج إلى فرايداى، وإلا فلن يجد أحداً يحكمه، ويقوده، ويفوضه سوى نفسه. إنه لم يستطع القيام بهذه الأدوار الثلاثة إلا بعد قدوم فرايداى. إن "حضارة" كروزو التى اكتملت، بالميثاق، وقانون العقوبات، والخصن، وقاعة الاجتماعات، كانت جاهزة قبل وصول فرايداى عند قدميه. لقد كانت عند كروزو القدرة على محاكاة مجتمع بريطانيا العظمى الذى كان على دراية به، ولكنه كان يحتاج إلى "آخر" لكى يعيد إنتاج حضارة جزيرة كروزو. وعلى الرغم من أن عملية إعادة الإنتاج هذه يجب ان تكون ختامية فى النهاية – لم يكن بإمكانه إعادة تشكيل "قوة العمل" عبر سكان يتزايدون – فإن كروزو استطاع، من خلال فرايداى، أن يرى حضارته ترتد إليه، وبالتالى، يُعاد إنتاجها. ولكن ذلك لم يحدث آليا؛ إن على كروزو، بوصفه الدولة، أن يحتوى فرايداى داخل أيديولوجية الدولة، أى، داخل طريقة للتفكير يُفترض أنها طبيعية.

إن ألتوسير يتحدث عن بنية المجتمع عند ماركس بوصفها تتشكل من قاعدة اقتصادية، وبنية فوقية تضم بذاتها مستويين: السياسى – الشرعى (القانون والدولة) والأيديولوجيا (الأيديولوجيات المختلفة، دينية، أخلاقية، سياسية، إلخ) (١٩٧١, ١٣٤). وينص ألتوسير "على أنه من الممكن والضرورى التفكير فيما يميز ماهية وجود وطبيعة البنية الفوقية على أساس إعادة الإنتاج" (١٣٦ , ١٩٧١). وطبقاً للتقاليد الماركسية، يشرح ألتوسير، تُتصوَّر الدولة صراحة كجهاز قمعى. إن الدولة تساوى أجهزتها التى تضم الشرطة، المحاكم، السجن، بالإضافة إلى الجيش، رئيس الدولة، الحكومة، والإدارة. ويضيف ألتوسير

لكى نطوِّر مفهوم الدولة، لا يمكن التغاضى عن الأخذ فى الحسبان، ليس فقط التمييز بين سلطة الدولة

> **وجهاز الدولة، ولكن كذلك حقيقةً أخرى تدعم بوضوح جهاز الدولة (القمعي)، والتى يتوجب عدم الخلط بينها وبينه. وسوف أعبر عن هذه الحقيقة بمفهومها: أجهزة الدولة الأيديولوجية. (١٤٢, ١٩٧١)**

ولا ينبغى الخلط بين أجهزة الدولة الأيديولوجية (ISAs) وجهاز الدولة (القمعي)؛ إنها بمعنى أصح "حقائق تقدم نفسها مباشرة للمراقب فى شكل مؤسسات متمايزة ومتخصصة": أجهزة الدولة الأيديولوجية الدينية (منظومة الكنائس المختلفة)، التعليمية (منظومة المدارس العامة والخاصة)، العائلية، القانونية، السياسية (النظام السياسى الذى يضم مختلف الأحزاب)، النقابات التجارية، الاتصالات (الصحافة، الإذاعة، والتليفزيون، إلخ)، الثقافية (الأدب، الفنون، الرياضة، إلخ) (١٤٣, ١٩٧١)

إن تمييز ألتوسير بين جهاز الدولة (القمعي)، وجهاز الدولة الأيديولوجى واضحٌ وجلي:

> **إن جهاز الدولة (القمعي) يقوم بعمله على نطاق واسع وعلى نحو مهيمن عن طريق القمع (الذى يشمل القمع البدني)، بينما يقوم بعمله ثانوياً عن طريق الأيديولوجيا... إن أجهزة الدولة الأيديولوجية تؤدى عملها على نطاق واسع ومهيمن من خلال الأيديولوجيا، ولكنها تؤدى عملها أيضاً بشكل ثانوى عن طريق القمع (١٤٥ , ١٩٧١)**

والأمر الأكثر أهمية، هو أنه على الرغم من تنوع أجهزة الدولة الأيديولوجية وتناقضاتها، فإنها تؤدى عملها وفق أيديولوجية موحدة هي

> **الأيديولوجيا الحاكمة،أى "أيديولوجيا الطبقة "الحاكمة". فإذا سلمنا بحقيقة أن "الطبقة الحاكمة" هى التى تقبض من ناحية المبدأ على سلطة الدولة،... ومن ثمة يخضع لها جهاز الدولة (القمعي) كان بإمكاننا القبول بحقيقة أن هذه الطبقة الحاكمة ذاتها تنشط فى الأجهزة الأيديولوجية الحاكمة المتحققة فى أجهزة الدولة الأيديولوجية، وتحديداً، فى تناقضاتها... وحسب معرفتى، لا يمكن لطبقةٍ أن تمتلك زمام سلطة الدولة لمدة طويلة دون أن تمارس فى الوقت ذاته هيمنتها على الأجهزة الأيديولوجية للدولة، وفيها. (١٤٦ , ١٩٧١)**

إن الجهاز القمعى للدولة عند كروزو، داخل إطار رواية فرايداى، ناجحٌ. إنه يضمن ولاء فرايداى مادام هو (كروزو) "السيد": إن كل ما يأمر به السيد صواب، وكل ما نهى عنه خطأ. وكان من الصواب أن يكدح ليلاً ونهاراً لكى يؤدى نظامٌ متطور، لا غاية له، عمله." (تورنييه، ١٤٠). ولكن هذا بطبيعة الحال موقف يختلف تماماً عن التأثير على "أيديولوجيا" فرايداى الذى ينبغى إنجازه من خلال أجهزة الدولة الأيديولوجية، فى حالة تملك كروزو لزمام السلطة فى دولته لأمدٍ طويل. وواضحٌ أن الأجهزة الأيديولوجية للدولة لم تلق اعترافاً من قبل فرايداى. تأمل مثلاً، جهاز الدولة الأيديولوجى الدينى فى الجزيرة، ورد فعل فرايداى غير المناسب تجاه إصرار كروزو على أن يردد البديهيات الأخلاقية التى ينطق بها:

> **على سبيل المثال – "الله هو السيد القادر العليم، الخير كله، العادل الرحيم، خالق الأنام وكل شيء." وتجلجل ضحكة فرايداى، نزقة، منغمة، ومُجَدِّفة، لكى تنطفئ مثل ذبالة شمعة بصفعة مدوية على الوجه. لقد بدت له صورة الإله القادر الرحيم مضحكة بدرجة لا تقاوم، على ضوء خبرته القصيرة بالحياة. ولكن لا يهم؛ وبصوت يرتعش الآن بالنشيج، راح يردد بدافعٍ من الإحساس بالواجب، كلمات سيده. (تورنييه ١٤١ ,١٤٠)**

ويظل هناك بعض الشك فى أن قِصَر نظر كروزو هو المسئول عن بقاء فرايداى خارج أيديولوجيا كروزو، ومن ثم عجزه عن إعادة إنتاج هذه الأيديولوجيا ودولة الجزيرة. ويتلخص الأمر ببساطة فى أن كروزو اختار أن يمارس الهيمنة عبر القمع، وليس الأيديولوجيا. ونتيجة لذلك يبقى فرايداى معزولاً؛ يبقى كـ "آخر" – إنه لا يصبح "مثل" كروزو، إنه لم يستطع رؤية حضارة كروزو شيئاً "طبيعياً".. إن كروزو لم يستطع أبداً جعل البنية الفوقية للأيديولوجيا شيئاً مفهوماً بالنسبة لفرايداى.

ويمكننا، علاوة على ذلك، أن نوضح السبب فى عدم اعتراف فرايداى بأيديولوجيا كروزو بوصفها أيديولوجيته الخاصة، وذلك بالنظر إلى العلاقة التى أقامها ألتوسير بين الأيديولوجيا والذاتية. إن ألتوسير يُعرِّف الأيديولوجيا من خلال قضيتين: "الأيديولوجيا تقوم بتمثيل العلاقة الخيالية للأفراد بالشروط الواقعية لوجودهم" (١٩٧١, ١٦٢)، و "الأيديولوجيا تمتلك وجوداً مادياً" (١٩٧١, ١٦٥). ويشرح:

> **حيثما ارتبط الأمر فقط بذات مفردة (هذا الفرد أو ذاك) كان وجود الأفكار التى تتعلق بمعتقده مادياً، من حيث إن أفكاره هى أفعاله المادية المقحمة فى ممارسات مادية تحكمها طقوسٌ مادية تتحدد هى ذاتها بواسطة الجهاز المادى الذى تنشأ فيه أفكار تلك الذات. (١٩٧١ ,١٦٩)**

وهذا، تحديداً، هو الموضع الذى تصبح فيه الصلة بين الذاتية والأيديولوجيا واضحة. إن ألتوسير يصرح بأن الأيديولوجيا "تتوجه إلى" الأفراد كذوات: أى أنها تخاطب، أو تدعو على نحوٍ يتعرف فيه المدعو أو المخاطب على نفسه اللذين ناقشناهما بوصفه موضوعاً لهذه الدعوة، أو هذا الخطاب.

وعلينا أن نقرأ "هذا التوجيه"* interpellation وفى أذهاننا النقد ما بعد البنيوى حول التمثيل والذاتية الذى ناقشناه فى فصول سابقة:

> **مثل كل أشكال الوضوح obviousnesses، بما فى ذلك تلك التى تجعل إحدى الكلمات "تُسمِّى شيئاً" أو "تمتلك معنىً" (ومن ثم تشمل أشكال وضوح اللغة أو "شفافيتها")،يكون "الوضوح" الذى نكون أنا وأنت ذاتاً له – ذلك الذى لا يسبب أية مشكلات – هو نتيجة أيديولوجية، النتيجة الأيديولوجية الأولية. إن إحدى خصوصيات الأيديولوجيا هو أنها تفرض – دون أن يبدو أنها تفعل**

(*) interpellation : مفهوم كانت الفلسفة الماركسية هي أول من سكه لوصف العمليـــة التـــي توجه بها الأيديولوجيا الفرد (المجرد) السابق على الأيديولوجيا، ومن ثم، تنتجه كذات. (م)

ذلك- أشكالاً للوضوح كأشكال للوضوح لا نخطئ التعرف عليها ونبدى إزاءها رد فعلٍ لا مفر منه وطبيعى على شكل صرخة (عالية، أو ساكنة خافتة للضمير) هذا واضح! هذا صحيح! هذا حقيقي!" (١٧٢ , ١٩٧١)

وهذه بطبيعة الحال هى النقطة التى لم يقترب منها فرايداى مطلقاً طبقاً لمصطلحات عالم كروزو. إن عالم كروزو بالنسبة لفرايداى، وبغض النظر عن كونه واضحاً، صواباً أو حقيقياً، هو بالتناوب سبب الفوضى والتسلية - أعنى، حتى ينهار ذلك العالم الخاص، حرفياً. باختصار، تفشل أجهزة كروزو الأيديولوجية للدولة، فى "تطويع" فرايداى كتابع فى دولة كروزو. وطبقاً لألفاظ ألتوسير:

إن الأيديولوجيا قد وجهت دائماً - بالفعل - الأفراد كذوات، الأمرالذى يرقى لإظهار الأفراد بوصفهم موجهين دائماً بواسطة الأيديولوجيا كذوات، وهو الذى يسلمنا بالضرورة إلى قضية واحدة أخيرة: إن الأفراد يكونون دائماً - بالفعل - ذواتاً.. إن الطفل قبل ولادته،يكون دائماً - بالفعل - ذاتاً، يُعيَّن كذات فى، وبواسطة الصورة الأيديولوجية العائلية المحدَّدة التى يُتوقَّع أن يتخذها... وفى هذه البنية... العنيدة نسبياً، أو "المَرَضية "بدرجة أو بأخرى، سوف يكون على الذات السابقة لكى توجد، أن "تجد" مكانها، أى "تصبح" الذات الجنسية (ولد أو بنت) التى تكونها بالفعل مقدماً. (١٧٦ , ١٩٧١)

ولكن ذلك ليس صحيحا بالنسبة لفرايداى فى عالم كروزو. لقد وُلد فرايداى بطبيعة الحال فى ذاتية، ولكنها ليست ذاتية يمكن التعرف عليها داخل عالم كروزو الذى دخله فرايداى كما لو كان بفعل آلة للزمن.

وينتهز كروزو بطبيعة الحال الفرصة مباشرة لاتخاذ وضع السيد/ المالك. ولم يكن أمام فرايداى سوى الاعتراف، طواعية، بالوضع الجديد لذاته كعبد. إن سلوك فرايداى كعبد يتسق مع أيديولوجيا سيد/ عبد. أما ما يبقى بغير نجاح فهو استخدام فرايدى كتابع للأجهزة الأيديولوجية لكروزو، ومن ثمة، ما إن يخرج السيد/ كروزو من الصورة، وإن يكن بشكل مؤقت (أى فى اللحظة التى يلاحظ فيها فرايداى تعليق طقس سيد/ عبد، الذى اقترن بتوقف الساعة المائية فى الجزيرة) حتى يشعر بأنه غير مدين بأى شيء لحضارة كروزو. لقد أصبح خارج السلطة القضائية لكروزو مباشرة. إن أجهزة الدولة الأيديولوجية (المتمركزة حول الكنيسة) قد أصابها الوهن. إن كروزو لم يستطع السيطرة على فرايداى إلا بوصفه جهازاً (قمعياً) للدولة. إن أجهزة الدولة الأيديولوجية لم تدفع فرايداى إلى تأمل الوجود الفعلى لكروزو، وطريقة حياته التى تتسم بأنها "واضحة"، "صائبة"، أو "حقيقية". إن فرايداى لم يُستخدم كذات داخل أيديولوجية كروزو "الحاكمة". ونتيجة لفشل أجهزة الدولة الأيديولوجية، لا "يعمل" فرايداى من تلقاء نفسه. وعندما يرحل كروزو، يقلب فرايداى كل الأوضاع فى جزيرته رأساً على عقب: إنه يصبح متناقضاً مع الجزيرة المزروعة.

إن ما تقدم هو مجرد جزئية واحدة، بطبيعة الحال لنص ضمن رواية فرايداى. إن الخيوط التى يمكن تتبعها فى هذه الرواية، كما فى روايات أخرى، بلا حدود. وهذا هو تحديداً ما أريد أن ألفت إليه الانتباه: على الرغم من أن بنية رواية فرايداى بنية "عمل" وليست بنية "نص"، فإنها مؤلفة، مع ذلك، من نصوص، إن عليها أن تكون هى ذاتها "نصية" textuality. ومرة أخرى، لا يمكن لشيء أن يكون ذا معنى إلا بكونه نصاً، أى أن يكون قد قُرأ بالفعل، وإلا سوف يوجد فى

فراغ. إن كلمة "معنى" يمكن أن تكون إشكالية. إن "المعنى" بالطريقة التى استخدمته بها يتعلق بما يمكن التعرف عليه. القابل للقراءة. ومع ذلك، فالكثير من روايات ما بعد الحداثة لا تخجل كذلك من المساواة بين "المعنى" و"الغرض" purpose. وعلى الرغم من رفض هذه الرواية لكل الحقائق الشاملة، والمطلقة، واللازمنية، فإنها غالباً ما تُقَدَّم فى صورة محاكاة ساخرة. إن الأداة الفنية التخييلية للمحاكاة التاريخية الساخرة الهادفة، والتى يطلق عليها الميتارواية التأريخية هى ما يشكل مادة الفصل الخامس.

٥

الذاكرة المضادة *
والميتاروايۃ التأريخيۃ:
"كاسندرا" لكرستيا وولف،
"الكلمات الأخيرة الشهيرة" لتيموثى فيندلى،
و"أطفال منتصف الليل" لسلمان رشدي

إن اهتمامات لحظة ما بعد الحداثة التى قمنا بمناقشتها حتى الآن، تجد إنعكاساً لها فى إعادة التقييم المعاصر التى تطال مفهوم التاريخ، إنها تنعكس على التأريخ historiography والأدب معًا. إن نقد التمثيل representation يتحول إلى رفضٍ لرؤية الماضى بوصفه يتشكل من أحداث نستطيع ببراءة أن نمسك بها مرة أخرى من خلال اللغة. لم يعد باستطاعتنا أن نفكر فى "وقائع" facts، و "حقائق" truths التاريخ المطلقة وغير المشكوك فيها، وإنما نتحدث الآن عن تواريخ histories بدل الحديث عن "التاريخ" History. إننا نسأل، بعد أن تحول اهتمامنا الآن إلى التدليل signification بدلاً من المصادقة: كيف كنا نمنح، أو كيف نمنح المعنى لأحداثٍ عبر التأويل؟ إننا نرى إجابات مقترحة على هذه الأسئلة فى مفاهيم مثل مفهوم هايدن وايت (١٩٧٣) حول "الميتاتاريخ" meta-history، وهو المفهوم الذى ينظر للتاريخ بوصفه تركيباً ذهنياً مجرداً construct شعرياً، بمعنى أن يعمل المؤرخ ضمن جدولٍ "ميتاتاريخي" يوجد على صعيد شعرى، أو لغوى، ويحدد ما الذى يشكل التفسيرات التاريخية بالنسبة لهذا المؤرخ.

إن هذا التأكيد على التدليل، يشير إلى وعى متزايد بدور المؤوِّل، ومن ثمة، قضايا الذاتية، بالإضافة إلى السلسلة الترابطية للتناص التى يقع فيها التأويل. إن التاريخ يجب أن يُقرأ داخل لحظة ما بعد الحداثة، أولاً، من خلال فعل التلفظ الذى تُنتج فيه "النصوص" التاريخية، وثانياً، ضمن سياق تاريخى واجتماعى، وسياسى خاص. إن الإزاحة ما بعد البنيوية لمركزية الذات من الوضع الذى ينبثق منه العقل، يعنى أننا لم نعد نتخيل التاريخ كتركيب ذهنى خطى يحدد موقع الذات فى الحاضر، فى الوضع المميز لفهم كل ما سبق وقوعه كما لو أن الذات إما "خارج" التاريخ، أو أنها اللحظة النهائية التى اتجه نحوها كل التاريخ. لقد أوضح دريدا أننا لسنا أبداً خارج "متاهة" الخطاب، لا يمكن لنا أبداً أن نكون خارج وجهة نظر أو منظور يتحدد موقعه دائماً كوظيفة نظامية داخل النصيَّة.

إن نقداً يمكن أن يوجه لفكرة "النصية" textuality هو إمكان النظر إلى النص بوصفه "سلسلة لا نهائية وغير محدودة من شبكات من العلاقات المتداخلة لا أصول لصلاتها وحدودها؛ لأنها محكومة بحركات غير منتهية من الطاقة اللغوية" (لينتريشيا، ١٨٩ , ١٩٨٠)، ومن ثمة، يمكن أن تؤدى وظيفتها كتعالٍ من نوع مشكوك فيه. وهذا هو الموضوع الذى تصبح فيه منهجية ميشيل فوكو، التى يقع فيها التشديد على السياقات الزمنية والفضائية، حاسمة. إن منهجية فوكو تتسق مع مشروع دريدا الذى يقوم على نزع المركزية وعلى الإرجاء différance، واللعب الحر، لأنه، أيضاً، يرفض إعادة البناء التمثيلي/ المحاكاتى للتاريخ. ومع ذلك، يكبح فوكو جماح مشروع دريدا بتأكيده على النصية من حيث كونها محكومة سياقياً بمجموعة من القواعد التى تخضع دوماً لتحويل تاريخى (لينتريشيا، ١٩٨٠, ١٨٩). إن فوكو يؤكد على مظهر السلطة حسب الكيفية التى تدل بها "الكتابة"، بمعنى أنها ذلك الشيء الذى يدل، ويغير زمنياً وثقافياً. وحيث إن تأكيده على السلطة يُفضى إلى أسئلة تتعلق بماهية الخطابات ذات الامتياز "تاريخياً" (أى الخطابات كانت تُروى، ومن كان يرويها) فإن ذلك يستوجب العودة إلى النقد ما

بعد الحداثى للذاتية لكى نعرف أن خطاب التاريخ الغربى قد قُدِّم، تقليدياً، ضمن خطاب الذات بوصفها الأبيض والذكر. إن التواريخ المعاصرة لا تتناول فقط زخرفة الذات الحاضرة من وضع المعرفة، والمعنى، ولكنها أيضاً تتناول مساءلة الماضى من أوضاع خارج- مركزية (مثلاً، من أوضاع الذات الخاصة بالنساء، والشواذ جنسياً، والملونين، واليهود، إلخ). انظر هتشيون، (٧٣-٥٧ ,١٩٨٨)

نعود إلى عبارة سابقة: "إن فعل التلفظ" الذى تُنتَجُ من خلاله النصوصُ التاريخية، يشير إلى أوضاعِ ذاتِ مُنتجِ النصوص ومتلقيها. إن مشروع ما بعد الحداثة يُكرِّس ليس لمنح الامتياز للمنتج أو المتلقى داخل الموقف، ولا هو مُكرَّسٌ كذلك للنص نفسه. إن إحدى النزعات الحديثة ترى أن "النص" (سواء أكان أدبياً أو تاريخياً). لا يتعين إدراكه وفهمه فى استقلال عن المنتج أو المتلقى. وبدلاً من ذلك، ينظر إلى الكيفية التى يكتسب بها النص معنىً ضمن الفعل الكلى للتلفظ: إن المشروع، وفق مصطلح فوكو،الذى سوف نستعين به فى هذا الفصل، ينظر إلى إرادة السلطة – التى يفصح عنها من خلال إرادة المعرفة والتأويل – التى تقوم بعملها بين أوضاع الذات التفاعلية. من الذى يروى التاريخ؟ باسم من؟ ولأية غاية؟ إن المشروع ما بعد الحداثى، الذى يتعلق بالتاريخ، يقوم على تحديد السياقات التاريخية، والاجتماعية، والثقافية التى يقع الفعل التنظيمى ضمن حدودها. وهذا يصبح، وفقاً لفوكو، "التشكيل الخطابي" الزمنى والفضائى الذى يُنتِّج المعنى داخل إطاره.

إن التاريخ وفقاً لفوكو، ليس شيئاً يمكن السيطرة عليه أو فهمه؛ إنه يتشكل بالأحرى من نسيج، رحم، شبكة من المتناصات intertexts أو الخطابات. إن فوكو الذى أناقشه فى هذا الفصل (كانت أفكاره وإستراتيجياته تنقح على الدوام) هو فوكو (نيتشه، الجينالوجيا، التاريخ" (١٩٧٧)، مع إحالةٍ لفوكو "أركيولوجيا المعرفة" (١٩٧٢). وبالنسبة لفوكو المؤرخ كجينالوجى، يصبح الخاص والمحلى هو الجزئى Faci وليس الكلى أو المتعالى. إن ما يحاول عمله هو دراسة عقدة معينة داخل الشبكة التناصية لتاريخ معين – ليس فهم الماضى وفقاً للحاضر، وإنما محاولة النظر

إلى أحداث الماضى من المنظور الخاص بهذا الماضى، أى، ضمن تشكيله الخطابى الخاص. ويتألف هذا التشكيل الخطابى من، ويربط معا، وتعززه، مجموعة معقدة من العلاقات "القائمة بين المؤسسات والسيرورات الاقتصادية والاجتماعية، والأنماط السلوكية، وأنساق المعايير، والتقنيات، وأنماط التصنيف، وصيغ التشخيص" (فوكو ٤٥ , ١٩٧٢). إن الحديث عن التشكيل الخطابى يعنى الحديث عن منطقِ مكانٍ وزمانٍ محددين (أى، الأيديولوجيا، الفرضيات "البدهية" حول ما تكونه الأشياء). إن هذا التشكيل الخطابى، يذهب إلى ما وراء معقولية المكان والزمان؛ إنه بمعنى أصح ما يُمكّن هذه المعقولية من الظهور كشيء عقلانى.

إن الوجود خارج تشكيل خطابى لثقافة ما، معناه أن تكون بــلا معنـــى، أو مجنونا، أو مريضًا، أو على الهامش بشكل من الأشكال. إن تواريخ فوكو غالباً ما تُظهِر الكيفية التى يتغير بها "الموضوع" عبر الزمن بتغير التشكيلات الخطابية. إن مشروع فوكو يُحمّل المؤرخ عبء مقاومة فهم الماضى من خلال الحاضر، فى الوقت الذى يستجوب فيه عملية فهم الماضى أو "الآخر". ولا يوجد افتراض فعّال داخل لحظة ما بعد الحداثة حول عدم وجود ماضٍ "حقيقي"، وإنما يوجد بمعنى أصح اعتراف بأن الماضى يُنتفعُ به من خلال نصوص وخطابات متعددة (متناقضة فى الغالب).

إن نقداً مربكاً برغم اتساقه لما بعد الحداثة - والذى يمنح ما بعد الحداثة فى العادة مرتبةً أنطولوجية، بدلاً من الحديث عن مشروعات ما بعد حداثية محددة - هو القول بعدم تاريخيتها، ومن هنا، ترفض الرواية ما بعد الحداثية أية نظرة شمولية للتاريخ، على نحو ما يفعل فوكو الذى يختار بدلاً من ذلك أن يضفى إشكالية على فكرة المعرفة التاريخية ذاتها. وفى نفس الوقت، تضفى الرواية ما بعد الحداثية إشكاليةً على دعوة الفن بوصفه وسيطاً للقيم المتعالية والكلية. إن فوكو يلح على وضع فكرة النصية ضمن سياق؛ إن الرواية ما بعد الحداثية تصادق ضمن نصها على "طبيعة اعتماد كل القيم على السياق". إن جينالوجيا فوكو تسلط الضوء

على الانقطاعات والشروخ. وترتاب الرواية ما بعد الحداثية فى "التفرد الحكائى والوحدة باسم التعددية والتفاوت" (هتشيون ٩٠ ,١٩٨٨). إن الوعى ما بعد الحداثى يقوم على أن كلا من التاريخ والأدب خطاب، ومن ثم لا يجوز التحدث عنهما بمنطق الحقيقة، وإنما بمنطق "مَصْلَحة مَنْ؟". إن التاريخ يصبح إذن، وفقاً لفوكو، "ذاكرة مضادة" counter-memory: سيرورة لقراءة التاريخ ضد ميله الفطرى، والاضطلاع بدور فعال معترف به فى تأويل التاريخ، عوضاً عن مجرد الاكتفاء بدور المعاينة السلبية. إن الذاكرة المضادة تعترض التاريخ ولا تكتفى بتسجيل وقائعه؛ وهذا الاعتراض، تحديداً، هو دور الأدب ما بعد الحداثى الذى أطلقت عليه ليندا هتشيون "الميتارواية التأريخية" historiographic metafiction. إن كاتب الميتارواية يرفض إمكان النظر إلى الماضى والكتابة عنه "كما كان حقيقةً"، وإنما يضطلع بدلاً من ذلك بدور فعَّال، إنه "ينتج" الماضى، مشاركاً، ومسائلاً، ومستجوباً. إن مشروع كاتب الميتارواية باختصار، هو المشروع الفوكوى للذاكرة المضادة: وكلاهما تاريخى وسياسى. وفى هذا الفصل، أدقِّق مفهوم "الذاكرة المضادة" من خلال مقال فوكو "نيتشه، الجينالوجيا، التاريخ"، وثلاث ميتارومايات تأريخية: "كاسندرا" Cassandra لكرستيا وولف Christia Wolf، و"الكلمات الأخيرة الشهيرة" Famous Last words لتيموثى فيندلى Timothy Findley، و"أطفال منتصف الليل" Midnight's Children لسلمان رشدى.

لقد قلت فى موضوع سابق، إن ما بعد البنيوية تسلط الضوء على فعل التلفظ الذى تُنتج فى إطاره كل النصوص (كل النصوص تكون تاريخية). وفى فصل سابق تحدثت عن أوضاع التلفظ (منتج النص، ومتلقيه) بوصفها أوضاعاً للذات. إن الميتارواية التأريخية تسلط الضوء على تفاعل أوضاع الذات هذه فى اشتغالها لمنح "معنى" للنص؛ وغالباً ما يتم، بالفعل، إدراج العلاقة بين وضع المنتج والمتلقى، أو توضعُ، داخل النص ذاته. إن وضع المؤلف ما بعد الحداثى، كما تبين ليندا هتشيون (١٩٨٣)، هو وضع المرجع الخطابى. إن المؤلف - الوظيفة، الذى

يعمل بالطبع ضمن خطابات ثقافية أوسع، يُنتج نصاً يعتمد (صراحة أو ضمناً) قارئاً - متلقياً. وفى الميتارواية ما بعد الحداثية، يتخذ هذا الوضع المنتج فى الغالب شكلاً من خلال الراوى - المؤلف المدرج فى النص، والذى يعترف صراحة للقارئ بحضوره وبقدرته على المناورة، وتكون النتيجة غالباً إصراراً على أن يكون القارئ واعياً بدوره كمشارك فى تحديد أى "معنى" من النص. ولا يعنى هذا أن يعمل الراوى - المؤلف والقارئ معاً لاكتشاف معنىً موجوداً داخل النص، وإنما يطالب كاتب الميتارواية القارئ أن يقرر المعنى. إن مثل هذه المطالب والإمكانات واضحةٌ فى رواية تيموثى فندلى "الكلمات الأخيرة الشهيرة" التى تتلاعب بالقارئ بدمجها قراءتين معاً: "الواقعة" التاريخية و "المتخيل"، ومن ثم تلح على قبول القارئ بوضعيته، ليس فقط كمتلقٍ، ولكن أيضاً كمنتجٍ مشارك فى سرد وإعادة سرد التاريخ. وعلى العكس من الجدول الإنسانوى، الذى يكون فيه كيان المتلفظ (المنتج) مقموعاً (باسم الواقعية، التجريبية، الموضوعية)، فإن المنتج والمتلقى داخل جدول ما بعد الحداثة "يتحدد وضعهما" داخل فعل التلفظ نفسه، و... داخل السياق التاريخى، والاجتماعى، والسياسى الأوسع (وكذلك التناص) الذى يضمره ذلك الفعل (هتشيون ٧٥ ,١٩٨٨). إن سؤال "مَن الذى يتكلم؟" هو احجامٌ ما بعد حداثى دائم، يعنى غالباً "من أى موقع للقوة أو السلطة كمنتجين (أو كمؤولين) نتحدث؟".

فى رواية "الكلمات الأخيرة الشهيرة" تسند المؤلفةُ - الوظيفةُ ما بعد الحداثية فيندلي- لهيوسلوين موبرلى الحداثى... مهمة رواية قصة يعرِّفها موبرلى بأنها تاريخ، ولكنه يعترف بأنها متخيل مفرط. إن القراء المدرجين (الذين يمثلهم ليوتينانت كوين، وكابتن فرى بيرج) يُفرض عليهم قبول وتقاسم السلطة التى يستخدمها الراوى - المؤلف داخل النص (والتى يمثلها موبرلي) فى ذات الوقت، والذين يتوجب عليهم أن يقرروا معاً معنى النص. إن موبرلى لا يزال "خارج حدود عصره"، ومن ثم تصيبه الدهشة عندما يجد نفسه يلعب دور الرسول ضمن جمعية سرية دولية تضم شارلز ليندبيرج، وإدوارد الثامن، ووالس وارفيلد سيمبسون، ومجموعة من

المسئولين النازيين من مستويات عليا، ورجال دولة بريطانيين، ورجال أعمال وممولين دوليين- يتلاعبون على نحو مؤثر بأحداث الزمن، أحداث الحرب العالمية الثانية. إن موبرلى يصبح، داخل نطاق الرواية، مؤرخاً ورسولاً عبر الزمن، يحفر نسخة "مفقودة" للتاريخ على جدران جناحين لأحد الفنادق النمساوية عام ١٩٤٥، ويستعيد موبرلى أحداث هذه العصبة (الجمعية السردية) فيما كان ينتظر اغتياله، لأنه، تحديداً، يمتلك رواية هذا التاريخ، والوسائل التى يمكن له أن يرويها بها. وعندما تعثر فرقة عسكرية أمريكية على جثة موبرلى الذى اغتيل، يصبح ليوتينانت كوين وكابتن فرى بيرج قراء "الكتابة المنقوشة على الجدار" ويأمل ليوتينانت كوين، أن يكفِّر النص عن موبرلى، بينما يتوقع فرى بيرج أن يلعنه.

باختصار، تضعنا "الكلمات الأخيرة الشهيرة" فى الوضع ما بعد الحداثى، الذى، ما إن تتم إزاحته حتى:لا نشاهد فقط وضع كينونة التلفظ، الراوى – المؤلف (موبرلي) تكتب، وإنما نرى أيضاً وضعنا الخاص كقراء ممثلين فى كوين وفرى بيرج. ومن داخل هذه العملية، يُطلب منا أن ننظر إلى الرؤية الحداثية للتاريخ بوصفه شيئاً يمكن معرفته ولو من منظورات مختلفة، بدرجة أدنى من الرؤية ما بعد الحداثية للتاريخ كخطاب، كشيء يتوجب التلاعب به، أولاً، من قبل الراوى، ثم، من قبل القارئ. وبنفس الأهمية، نفكر فى أى التواريخ تروى داخل سياقات زمنية وفضائية محددة،بالإضافة إلى عامل الصدفة المتضمَّن. إننا نفكر فى التواريخ غير المكتوبة، أو المكتوبة فقط لكى تختفى (مثلما يتعين على جدران الفندق أن تختفى فى نهاية الرواية؛ أن تُطمَس أو تُنسف). والسؤال الذى تطرحه الميتارواية التأريخية لا يتعلق إذن بما هو التاريخ "الحقيقي"، وإنما بمعنى أصح، من يقدم أى تاريخ؟ من يقرؤه ويؤوله؟ وباتجاه أية غاية؟ إننا لا نرى الراوى – المؤلف يكتب فقط، وإنما نكون أيضاً على وعى بأن الكاتب يكتب بوعى تام لنا. إن الراوى – المؤلف يطالب القارئ بالمشاركة فى خلق الصورة، وعلى القارئ أن يمتثل لهذا المطلب، وإن يكن عبر فهمه للنص.

هذا فيما يتعلق بمن يُقدِّم ومن يتلقى، ولكن ماذا عمّا يُقدَّم؟. إننا ونحن نشاهد كتابة موبرلى على الجدران، تكون ذواته هى النقطة البؤرية للجمعية السرية، دوق ودوقة وندسور، أو، بمعنى أدق، الملك السابق إدوارد الثامن، و واليس، وارفيلد سيمبسون، المرأة التى سوف تكون ملكة. إلا أننا نرى ذوات عمل موبرلى وهى تعمل فقط فى الخلفية، كما لو كانت من وراء زجاج مُعتم إلى حد ما، بحيث لا يمكن لنا أن نرى سوى الخطوط الخارجية الغائمة لفردين حولوهما (عمل موبرلي) إلى كتاب مدرسى للتاريخ. إن "الكلمات الأخيرة الشهيرة" ترى أن فهمنا لهؤلاء الأشخاص يبْهت بالمقارنة بقصةٍ مخفيةٍ مثل تلك التى يمكن لموبرلى أن يخبرنا بها. سوى أن قراءة القصة المحفورة على جدران موبرلى، هى مجرد حادثة مؤقتة: إننا نعرف من خلال الصدفة فقط بتورط الوندسورز فى جمعية سرية تضم أسماء مثل هيس، فون ريبونتروب، وليندبيرج. إن الرواية توحى فحسب بمجموعة واحدة لانهائية من الإمكانات، أو القصص التى لن تُعرف أبداً.

وما نقصد إليه ليس وجود كشفٍ حقيقى ممكن. إن موبرلى المضاعف الذى ينتمى لعالم المتخيل، يبدأ جدرانه المحفورة بعبارة "إن كل ما كتبته هنا حقيقى، عدا الأكاذيب" (فندلى ,٥٩). ومع ذلك تذهب "الكلمات الأخيرة الشهيرة" فيما وراء الحقيقة البدهية التى ترى أن التاريخ قصة، وأن أى سردٍ يحتاج إلى منظور راوٍ، ومن ثم، يكون الاختيار النزوى أو التلاعبى للتفاصيل. إن رواية "الكلمات الأخيرة الشهيرة" هى أيضاً مناقشةٌ لعناصر السلطة، والصدفة اللتين يتضمنهما أى خطاب؛ وتذكرنا أن مفهومى التاريخ والمتخيل لا يمكن أن ينفصلا أبداً، لأن كليهما خطاب، والخطاب يُشكِّل، ويتشكل عبر نسيج من علاقات السلطة. وكما تصرح هتشيون (١٩٨٣)

> **الخطاب يُشَكِّل ما هو أكثر من مستودع للمعنى، إنه يتضمن إمكانية التلاعب عبر البلاغة أو عبر سلطة**

اللغة، والرؤية التى تخلقها – وكذلك إمكان (إن لم يكن جوازِيَة) الإفلات من المسئولية عبر الصمت. (٤١)

إننا مدعوون للتفكير فى سلطة الخطاب من جهة القصة التى تُروى: إذا غيرت الكتاباتُ على الجدران إدراكنا للتاريخ، ومن ثم، الحقيقة، إذن فقد اضطلع الكاتب بسلطةٍ واسعة- ومن جهةٍ أخرى، تكون طبيعة الخطاب ما بعد الحداثى، كما نراه فى "الكلمات الأخيرة الشهيرة" هى أن نخصص للقارئ – فى نفس الوقت – مسئوليةً. وهنا تبرز مفارقة: إن الكاتب هو الذى يتحكم وهو الذى يُورِّط القارئ فى وضع الاضطلاع بالمسئولية.

ومن منظورٍ آخر، تصبح الصدفة عنصر السلطة. إن الصدفة هى التى تتيح قراءة جدران موبرلى قبل محوها، وهى التى تحول بينها وبين أن تُعرف على نطاقٍ أوسع. إن موبرلى يلاحظ اعتباطية كيف أن الصدفة والتحيز هما اللذان يقرران ما يتعين تذكره:

فكَّرت، هذا إذن هو التاريخ الذى لم تقم بكتابته قط. سوف يأتى فى المستقبل البعيد، أكاديمى يتسم بدقة البحث، لكى ينظر إلى الخلف من خلال نظارته لمجموعة من "المؤرخين"، ويسجل هذه اللحظة على الورق، وسوف يسيء فهمها لأنه لن يعترف بأن التاريخ يُصنع فى اللحظة المثيرة، وأن ازدهاره يخضع كلية للصدفة. (فيندلى، ١٨٠)

ولكن قصصَ الصدفة التى تطرأ فجأة يمكن ألا تغير "الحقائق" truths التى "يعلمها" القارئ على أية حال. إن كوين يقرأ الجدران، مدفوعاً بالرغبة فى أن يصدّق أن موبرلى (الفاشى السابق) ليس فى النهاية مذنباً، وبعد القراءة، يقول إن الجدران لا تُثبت أى شيء. إن فرى بيرج، الذى يتوقع العثور على مبررٍ لعمله الانتقامى، يتحقق له ذلك. إنهما يقرآن نفس الجدران، ولا تتغير آراؤهما. إن أياً منهما لم يستوعب درس الحداثة - إن الحقيقة يمكن أن تكون مسألة منظور؛ إن أياً منهما غير مهيأ بالتأكيد لدرس الحداثة - إن المسألة هى فى الواقع مسألة حقائق، أو قصص متاحة، وقمع لقصصٍ لم ترو. وعلى الرغم من أن الصدفة هى التى تجعل تغيير موبرلى للتاريخ فى متناول القارئَيْن كوين، وفرى بيرج، فإن تأويل ذلك التاريخ تتنازعه من ثمة وجهات نظر، وأيديولوجيات، هذين القارئَيْن. وتقدم "الكلمات الأخيرة الشهيرة" أيضاً قراء لجدران موبرلى عدا كوين، وفرى بيرج؛ كما يقوم (موبرلي) أيضاً بتقديمنا. إن قدرتنا على التعرف على المنظورات تُختبر أثناء محاولتنا ممارسة التحكم. ومن ثمة، يكشف تحليلٌ لــ "الكلمات الأخيرة الشهيرة" شبكةً من العلاقات بين موبرلى وذوات نصه، القارئَيْن كوين وفرى بيرج، ووضْعَ التلفظ للمؤلف - الوظيفة التى تضطلع بها فيندلى، وأخيراً نحن، المتلقين.

إن علينا أن نذهب فيما وراء تحليل الكيفية التى تسهم بها هذه الشبكة من العلاقات فى إنتاج النص نحو إمكان الوعى الزائد فى الميتارواية التأريخية. إن الميتارو ايات التأريخية بتقديمها لنسخٍ خضعت للتلاعب الواضح، تلفت الانتباه إلى التلاعب، والميل إلى التقلب فى الرأى اللذين يكمنان خلف أية قصة تُقدَّم كـــ "حقيقة". إن

التحكم الظاهر ذاتى الوعى الذى تمارسه شخصية راوٍ - مؤلف مُدرج... يتطلب؛ عبر تلاعبه، فرض منظور مفرد، فى الوقت الذى يقوض كل فرص بلوغه. إن

> **هذاالنوع من كسر الأُلفة، والتبعيد يتحدان مع انتقالٍ عام للبؤرة من الاهتمامات الإبستيمولوجية، والأخلاقية للحداثة إلى الحيرات الأنطولوجية لما بعد الحداثة (ما هو الفن؟ الحياة؟ المتخيل؟ الحقيقة؟) مع الأخذ فى الحسبان (على صعيد الممكن) وعياً ذاتياً أيديولوجياً أوسع فى الأدب. (هتشيون ,٣٦ ,١٩٨٣)**

إن وعياً ذاتياً كهذا لا يجعل النصوص بريئة أيديولوجياً. وعوضاً عن ذلك، تلح الميتارواية التأريخية بإنكارها على القارئ وهمَ ماضٍ أو تاريخٍ بوصفه الماضى أو التاريخ، على نزويتها الخاصة من حيث إنها تتلاعب بشكل صريح بـــ "الواقعة" و"المتخيل". إن الميتارواية التأريخية هى من ثمة صيغة قوية ممكنة من صيغ الرواية، ذلك أن تغيير الطريقة التى نقرأ أو ندرك بها، كما توضح هتشيون (٣٦ , ١٩٨٣)، يمكن أن تكون الخطوة الأولى لتغيير الطريقة التى نفكر ونفعل بها. إن الميتارواية التأريخية لا تخبرنا عن الكيفية التى نفكر بها فى حدث معين، ولكنها عوضاً عن ذلك تقول "تلك طريقة من الطرق التى ننظر بها إلى الأشياء، والآن، إليك طريقة أخرى، وأخرى، وأخرى." إنها توحى للقارئ بأنه طالما هو متورط فى قراءتها، فإن من المهم بمكان التعرف على موقع مشاركتها فى الخطاب. إن الإضافة التى قدمتها الميتارواية التأريخية لا تتمثل فى إدانتها لمنظورات الأيديولوجيا، وإنما فى زيادتها لوعينا بالتلاعب الذى يكمن خلف كل منظور. إن الميتارواية التأريخية تقدم تنبيهاً ومطلباً: يتم تنبيه القارئ أن هذه القصة، شأنها شأن كل القصص، سوف تُحرَّف، ثم يطلب منه أن يبقى على وعى بالانحراف، وأن يوجه الحكاية المحرفة نحو نهايةٍ معترف بها. إن رواية "الكلمات الأخيرة الشهيرة" تحثنا على مساءلة التواريخ التى تهتم بالتعبير عن الحقيقة، وتقترن بإحساس الاكتمال، وتنبهنا فى الوقت ذاته إلى التحرك إلى ما وراء النظرية باتجاه الممارسة، وأن نكون، عند نقطةٍ ما، على دراية بمحدودية معرفتنا.

إن إصرار نزعة ما بعد الحداثة على أن النص - سواء كان أدباً أو تاريخاً - يجب أن "يتحدد موقعه" أولاً داخل فعل التلفظ نفسه (على الطريقة التى وصفناه بها آنفاً)، وثانياً، داخل اللحظات التاريخية، والاجتماعية، والثقافية للإنتاج والتلقى، هو، تحديداً، عمل المؤرخ الفوكوى بوصفه جينالوجى. لقد سارع نقاد فوكو المبكرين لتبيان أن مفهومه عن "الإبستيم" بوصفه الأيديولوجيا غير المرئية والمتحكمة لإحدى الفترات (تلك التى تعمل كسبب، وبرهان فى آن)، شكّل هو نفسه نوعاً من التماسك الشمولى الذى لم يكن قادراً على تعليل التغير خارج نوع من عدم الاستمرارية discontinuity العنيف، الذى يمكن إنجازه فقط عبر فعل إنشائى originating جذرى للخيال (لينتريشيا ١٩٨٠ , ٢٠٠-٠١). إن اهتمام فوكو، الذى ينظر إلى التاريخ، على التوالى، بلغة "الإبستيمات"، "البداهة التاريخية"، "التشكيل الخطابي"، أو "الأرشيف" كان يُقصد به الكشف عن أنظمة الفكر غير المتشكلة للزمن الخاص بفترة زمنية ماضية، عوضاً عن محاولة فهم الماضى وفق شروط الحاضر. لا تزال المحاولة مسألة "فهم"، ولكن الفهم المنجز لا يكون بالضرورة فهمنا. إن التشكيلات الخطابية لا تشارك فى الكلية، أو الترانسندنتالية، على الرغم من أنها تكون، داخل إطار زمنى خاص، فعّالة وفريدة بشكل كامل. إنها لا تشارك فى الكلية لأنها نفسها تمتلك وجوداً تاريخياً: "كبداهة تاريخية شاركت فى وقت واحد فى السنكرونى والدياكروني: إنها تحكم الزمن، ولكن فقط فى الزمن ومن أجل الزمن" (لينتريشيا ,١٩٥ ,١٩٨٠). إن فوكو يقاوم فى "نيتشه، الجينالوجيا، التاريخ" فهم التاريخ عبر قوى الاستمرارية (التقاليد، التأثير، التطور، النشوء evolution، أو الأصل) بينما يعاود فحص سيرورة التغير التاريخى وفق زمنية وفضائية أنظمة القواعد التى تؤلف تشكيلاً خطابياً خاصاً. إن بالإمكان قراءة "الزمنية والفضائية" بوصفهما "السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية" التى يشير إليها فوكو (١٩٧٧, ١٣٩) بالقول إن الجينالوجيا "يتعين أن تسجل فردية الأحداث خارج أية غائية رتيبة". إن الجينالوجيا لا تستبعد وعياً بالتشابه والتكرار، ولكنها ترفض ممارسة قراءة التاريخ خطياً باسم النشوء. ومن ثم، فى الوقت الذى يفصل

الجينالوجى لحظات تاريخية مختلفة تشتبك فى أدوار مختلفة، فإنه يشدّد على ما لم يحدث قدر تشديده على ما حدث. إن الجينالوجيا "ترفض الانتشار الميتاتاريخى للتدليلات المثالية والغائيات الغامضة. إنها تضع نفسها فى تعارض مع البحث عن "أصول" (فوكو ١٤١ ,١٩٧٧). إن فوكو، برفضه قراءة التاريخ بوصفه غائياً، يقاوم الإدراك التقليدى للتاريخ بوصفه خطياً الأمر الذى يميز "أصل" و"ذات" الوعى الذى يؤوّل، ومن ثم يتحكم فى الماضى من منظور الحاضر.

إن مقال فوكو يحيل إلى (ويواصل) مطلب نيتشه بتتبع الأصل، ويرى فى هذا التتبع محاولة للقبض على الماهية الحقيقية للأشياء (صورة من الحقيقة الأصلية). إن الجينالوجى، فيما يقول فوكو، يجد أنه لا وجود لسردٍ لازمنى وحقيقى، وإنما يرى أن "ماهية" الأشياء كانت دائماً تأليفا تدريجياً: "إن ما يوجد فى البداية التاريخية للأشياء، ليس الهوية المنيعة لأصليا، وإنما هو مخالفة الأشياء الأخرى. إن ما يوجد هو التفاوت أو التباين. (١٤٢ ,١٩٧٧) وهكذا، فى الوقت الذى تعلمنا فيه الميتافيزيقا التقليدية أن "الأشياء تكون ثمينة وحقيقية عند المولد" يجد الجينالوجى أن "البدايات التاريخية تكون متواضعة." (٤٣ ,١٩٧٧)

لقد كان يُفترض، تقليدياً، أن "الأصل" هو موقع الحقيقة من حيث يتموضع فى مكانٍ لخسارةٍ لامفر منها. إن الجينالوجيا تقلب هذه الفرضية رأساً على عقب، بافتراضيا أن "خلف الحقائق الحديثة الاكتسابية والمدروسة دائماً... [يكمن] تكاثر الأخطاء القديم (فوكو ١٤٣ ,١٩٧٧) بعبارة أخرى، يمتلك نفسُ مفهومنا عن الحقيقة، والذى نضفى عليه شرعية بربطه بأصلٍ ما، ذاته تاريخاً. إن "الحقيقة" بالنسبة للجينالوجى "هى بلا شك نوع الخطأ الذى لا يمكن تفنيده لأنه تحجّر فى شكلٍ غير قابل للتبدل فى سيرورة التحميص الطويلة" (١٤٤ ,١٩٧٧). باختصار، يوجد تاريخ لـــ"الحقيقة" وتاريخ لكل شيء آخر. ولا يعنى هذا القول بعدم وجود شيء مثل دراسة القيم، والدرس الأخلاقى، أو المعرفة، وإنما يعنى عدم وجوب خلط هذه الدراسة، بالبحث عن "أصول" هذه الموضوعات.

ولأن تاريخنا للميتافيزيقا يقع داخل تقليد للذات كَذَكَر، فإن عودة مبذولة للأصل فى التاريخ تعيد فى الغالب إنتاج أو إثبات نظام بطريركى. إن الميتاروايـة التاريخية "كاسندرا" لكرستيا وولف، تصادق على "تنقيح نقدي" للماضى فى محاولة لإعادة قراءة الأحداث المتعلقة بسقوط طروادة خارج جدول بطريركى. وكما توضح هتشيون (١٩٨٨)، إن التجربة البطريركية للحرب وحدها هى التى تروى فى التقديم الذى يضطلع به هوميروس لهذا التاريخ الخاص؛ "بينما يوجد فى رواية "كاسندرا" لوولف عالم كامل موازٍ للنساء اللائى يعشن فى كهوف خارج حدود طروادة؛ إن كاسندرا – المرأة الفنانة الخارجة عن المركز – هى التى تتولى رواية تاريخ هذه المدينة (طروادة)" (١٩٥). إن وولف فى مقالها "شروط الحكى" Conditions of a Narrative المرفق بالترجمة الإنجليزية لـــ كاسندرا تشرح:

> **كانت الإلياذة أول محاولة معروفة تفرض معياراً للعواطف الإنسانية على تعاقبٍ زمنى للأحداث يحكمه قانون المعركة أو المذبحة، وهذا المعيار هو: غضب أخيل. ولكن الخط الذى اتبعه الراوى هو خط فعل الذكر. أما فيما يتصل بالحياة اليومية، عالم النساء، فقد كان يومض فقط فى الثغرات التى تقع بين أوصاف المعركة. (٢٣٣)**

إن تاريخاً آخر يروى إذن عندما يكون الراوى امرأة وطروادية. إن أخيل البطل يصير "أخيل المتوحش"، ويغدو أجاممنون مجرد "مغفل بلا عقل" (وولف،١٤)، أما قدرة كاسندرا على النبوءة فتتمثل فى قدرتها على رؤية المستقبل بامتلاكها "لشجاعة رؤية الأشياء كما هى حقيقةً فى الحاضر" (وولف، "شروط الحكى"، ٢٣٨). ومع ذلك، لا يصدقها أحد بالطبع لأن الأخطار التى تراها والمحاذير التى أفصحت عنها كانت تسير عكس اتجاه ما كان يؤمن به الرجال الموجودون فى السلطة، لكى يواصلوا الحرب.

إن كاسندرا فى "التنقيح النقدي" لوولف هى الشخص الوحيد الذى يتحدث عن "البلاء" القادم، لأنها، كابنة للملك وكاهنة، كانت تملك صوتاً فى بنية السلطة. ولكن، لأن ما تقوله لا قيمة له ضمن الجدول البطريركى للحرب والنصر، فقد عُدَّت فى مصاف المجانين. ومع ذلك، نعلم أنها لم تكن الوحيدة التى "تستشرف" المستقبل. إن كاسندرا تتحدث لامرأة طروادية أخرى بعد سقوط طروادة، وإليك ما قالته:

من كان سوف يصدقنا يا مربيسا إذا كنا قد أخبرناهم بأننا اعتدنا فى خضم الحرب أن نلتقى بانتظام خارج الحصن فى ممرات لا يعرفها أحد سوانا، وأننا، الأكثر اطلاعاً من أى أحد فى طروادة، اعتدنا أن نناقش الموقف، ونتشاور حول التدابير (بل ونقوم بإنجازها أيضاً)؛ ولكننا إلى جانب ذلك كنا نطبخ، ونأكل، ونضحك معاً، ونغنى، ونمارس الألعاب، ونتعلم؟ (وولف، ٥٢)

إنها جماعة من النساء (وبعض الرجال) تعرف أنها لا تستطيع الحياة كما لو أن الحرب لم تقع، ومع ذلك، ترفض أن تعيش وكأن الحرب أمر طبيعى.

إن تقديم كاسندرا لحياةِ خارج جدران القصر المحاصر وارتباطها بها، كان تدريجياً. إن قصة وولف "كاسندرا" هى قصة تَحَرُّرِها، قصة نضالها من أجل الاستقلال الذاتى من "خدمتها لأسرتها، من الآلة الاجتماعية التى شكلتها" إلى اختيار الحياة، أن تحيا حياتها الخاصة بها، حتى فى زمن الحرب. (وولف "شروط الحكي"، ٢٦٤). إن كاسندرا، عند التقائها لأول مرة بجماعة النساء خارج جدران الحصن، تطرح سؤالاً ما بعد حداثي: "كم يبلغ عدد الحقائق فى طروادة عدا الحقيقة التى تخصنى، والتى كنت أعتقد أنها الحقيقة الوحيدة؟ من الذى ثبَّت الحدود بين

المرنى وغير المرني؟" (وولف ,٢٠). سؤال يتعين عليها طرحه طوال الرواية كلها. لقد أدهشها هذا "العالم الأنثوى المضاد الموجود فى ضواحى المدينة، الذى،... أدار ظهره للقصر، ولى، أيضاً" (وولف، ٤٨). ولكى تدخل هذا العالم، كان عليها أولاً أن تعترف بانخراطها فى عالم القصر. وفيما كانت مستلقية فى شبه غيبوبة تتابع نبوءتها حول البلاء الذى سوف يحل بطروادة، اعتصرها ألم رثاء الذات والكراهية. إنها تشعر بالخداع، والإهمال وعدم التقدير لأن أحداً لم يسمعها:

كم أكرههم. كم أردت أن أظهر لهم كراهيتى.

"حسنٌ" قالت أريسبى [إحدى نساء الكهوف] التى كانت تجلس هناك مرة أخرى. "وماذا عن دورك فيه؟"

ما الذى تقصدينه بدورى فيه؟ من ذلك الذى أسأت إليه؟ أنا الضعيفة؟ أى أذى ألحقته بكل هؤلاء، الأقــوى منى؟"

"لماذا تجعلينهم أقوياء؟" (وولف،٦٢)

وما تعنيه هو "لماذا شاركت فى المنطق الذى ينسب إليهم القوة، وإليك الضعف أو الجنون؟" إن قصة "كاسندرا" ليست قصة رجال سيئين ونساء طيبات، رجال مستهترين، ونساء فضليات، إنها قصة خطر العجز عن التفكير خارج منطق "نحن/ هم"، "إما/أو". إن كاسندرا تتعلم أولاً درس البنيوية الذى يرى أن المعنى يتشكل بواسطة النظام، أو الجدول الذى ننظر داخله. وسؤالها التالى ما بعد حداثى فى طبيعته، حول الأخطار التراتبية لمنطق الثنائية. إنها تمضى باتجاه اعتراف بإمكان وجود طرف ثالث يتجاوز ثنائية "إما/ أو" نحو "ولكن أيضاً". إن كاسندرا توضح كيف أن المنطق الثنائى يغلق الفهم وفق تنبؤاتها:

لا يوجد اسم يمكن إطلاقه على ما أجهر به... إن الأعداء هم الذين نشروا حكاية أننى أقول "الحقيقة"، وبأنكم جميعاً لن تنصتوا إلى. إنهم لم يذيعوا الحكاية بدافع الحقد، ولكن كانت تلك هى الطريقة التى فهموها بها. لم يكن هناك من بديل عند الإغريق سوى الحقيقة أو الكذب، الصواب أو الخطأ، النصر أو الهزيمة، صديق أو عدو، الحياة أو الموت. إنهم يفكرون بطريقة تختلف عن طريقتنا فى التفكير. إن مالا يُرى، يُشَم، يُسْمع، يُلمس، لا وجود له. إن البديل الآخر هو الذى يقحموه بين تمييزاتهم القاطعة، البديل الثالث، الذى كان، فى رأيهم، لا وجود له، القوة الحيوية الباسمة التى كانت قادرة على توليد نفسها مراراً وتكراراً:

الروح غير المنقسمة فى الحياة، الحياة فى الروح.

...

إن منشديهم لن ينقلوا شيئاً من هذا. (وولف، ٠٧ .١٠٦)

فإذا كان الطرواديون، كما تشير كاسندرا، قادرين فى وقت من الأوقات على التفكيرخارج منطق "إما/ أو" هذا، فلماذا لم يواصلوا التفكير بنفس الطريقة؟ الأمر الذى يدل عليه عجزهم عن الاستماع إلى كاهنتهم كاسندرا عندما تنبأت بأن الاستمرار فى الحرب كان يعنى خسارة كل شيء؟ إن والد إينياس، أنخيسيس، الذى كان جزءاً من جماعة النساء، يشرح لماذا كان إيوميلوس، وهو رجل من نمط الشرطة السرية، قادراً على الحصول على ما يكفى من السلطة لكى يقرر أفعال طروادة:

> **إن [إيوميلوس] يفترض مقدماً ما كان عليه بعد أن يَخلِق الحرب. وما إن يتم له هذا، حتى يتعامل مع هذه الحرب بوصفها الحالة الطبيعية، ويفترض وجود مخرج واحد: النصر. وفى هذه الحالة يفتح لك الأعداء بواباتهم. (وولف،١٠٥)**

إن كاسندرا تقول بأنه حالما يصبح جدول الحرب طبيعياً، فإن التعارضات الثنائية للفوز والخسارة تصبح ممكنة، وبأن أياً منها لا يمكن قراءته خارج مفهوم القتال والموت. إن هتشيون (١٩٨٨) تشير إلى أن وولف، فى "شروط الحكي

> **تربط بين كتابة الرجال عن النساء (إسخيلوس عن كاسندرا) وفرضهم الصمت على عالم النساء (هوميروس) بالبنى البطريركية لكلٍ من الفكر والحكومة اللذين تسببا، على حد سواء، فى قمعٍ لنوع بأكمله، وتدميرٍ محتمل للبشرية (سباق التسلح) فى الماضى والحاضر. (١٩٥)**

ولكن وولف تبين أيضاً أن النوع (ذكر / أنثى) ليس هو العامل الحاسم، بقدر ما هو منطق النوع. إن نسوية وولف أقل انفصالاً عما عليه الحال فى ما بعد الحداثة، وتقاوم الدافع إلى قلب وعزو القيمة لـ"الآخر". إن كاسندرا تصادق على تعقد التأريخ النسوى من حيث إنها تعترف بأن العمل بدون الاستفادة من نظرية ما بعد بنيوية يعنى التعرض "لخطر التحول إلى عكسٍ سطحى لقوى السلطة، يمكن أن يترك دون مساسٍ باقتصادات عامة وتحتية معينة للمعنى والتاريخ (على سبيل

المثال، الهوية، الثنائية، التمثيل)" (رادها كريشنان ١٨٩ ,١٩٨٨)، بينما تصر فى ذات الوقت على

> **الإلحاح الاجتماعى السياسى [المطلق] للقضية النسوية التى تجعل من غير المعقول بالنسبة لها ألا تطالب بلغتها الخاصة، ومن خلال هذه اللغة، تصنع سكنها الخاص، وبذا تعوض قروناً من الصمت، واللاتاريخ، والاختلاف، والغيرية القسرية، والعنف التمثيلى (رادها كريشنان ١٩٦ ,١٩٨٨)**

إن "التنقيح النقدي" لـــ كاسندرا يشير إلى الغياب التاريخى، ونقص الصوت النسائى. إنه يصور المرأة كـــ "آخر" داخل إطار منطق التراتبية الطروادية، ولكن ليس بلا جماعة، أو بلاهوية. وفى ذات الوقت، تخضع كاسندرا لتشريح منطق ثنائى من النوع التأريخى الذى يضع ذات الذكر فى المكان المتميز للأصل. فإذا كان بوسعنا "العودة للوراء" فى التاريخ، كما تقترح كاسندرا، فسوف نجد مجتمعات من النساء إلى جانب حيوات الرجال الأفراد، سوف نجد ثقافات أمومية، وكذلك مجتمعات بطريركية، ويمكن لهذا كله أن يقع داخل ثقافة معينة وسياقات تاريخية بعينها، بحيث إن ما جرى من ٤٠٠٠ سنة مضت، لم يعد الموقع الأكثر امتيازاً للحقيقة مما وقع منذ أربع سنوات فقط. إن كون درس كاسندرا ليس مجرد عكس، حركة للهامش إلى المركز، يُرى فى رد فعل أَمَة إغريقية تجاه إحدى المحاربات الأمازونيات، بنثسيليا، التى تعتقد أن النساء، وكذلك الرجال، يجب أن يحاربوا حتى الموت، "لأنني"، تقول "لا أعرف طريقة أخرى لأجبر الرجال على التوقف." إن الأَمَة الصغيرة تشير إلى ضرورة إيجاد طريقة للخروج من منطق "إما / أو"،

قائلة: "بنشيليا. تعالى وانضمى إلينا... ما بين القتل والاحتضار يوجد بديل ثالث: العيش" (وولف، ١١٨)

والبديل الثالث، ينكر الطرواديين، فى حاضرهم وفي المستقبل (كما تخشى كاسندرا) على حد سواء. إنها تدرك، أثناء دخولها ميسينيا مع آسرها أجاممنون:

> **وقد ملأها الرعب، إننا سوف نختفى دون أثر... لن يعلم أحدٌ قط بكل هذه الأعمال الهامة التى قمنا بها. إن ألواح الكُتّاب التى سوّتها ألسنة اللهب فى طروادة، تنقل أوصاف القصر، سجلات الحبوب، الجرار، الأسلحة، والأسرى. ليس ثمة علامات للألم، للسعادة، للحب. يبدو لى هذا شقاءً ما بعده شقاء. (وولف، ٧٨)**

وتطلب كاسندرا من كليتمنسترا أن ترسل إليها "أمَةً صغيرة ذات ذاكرة حادة وصوت قوي" يمكن أن تروى لها هذه القصص، ولكن طلبها يقابل بالرفض. إن قصص الحرب تنجو، وتتلاشى حياة البشر. إن اقتحام هذا النمط هو أحد أهداف الميتارواية التأريخية ما بعد الحداثية: تقديم ذاكرة مضادة للذاكرة المكرسة للحرب. وهذا بالضبط هو الموضع الذى تُظهِرُ فيه الرواية ما بعد الحداثية، كأوضح ما يكون، دينها للنظرية النسوية، والنظرية العرقية، والفن، ولإصرار هذه الاختصاصات على إعادة توجيه "المنهج التاريخى فى تسليطه الضوء على ماضى الخارج عن المركز، الذى كان مستبعداً فيما سبق. (هتشيون، ٩٥ ,١٩٨٨).

وبرغم أن اقتراحَ مضاهاةٍ حرفية بين الحركة النسوية ونزعة ما بعد الحداثة لن يتسم بالدقة – توجد وفرة طاغية من التوترات، والأهداف المختلفة داخل النزعة النسوية، بحيث لا يمكن ضمها جميعاً فى سكة واحدة، والأهم، هو أن "إقحام

المشروع النسوى فى المشروع ما بعد البنيوى غير المستقر، والمتناقض يكون بمثابة تبسيط، وإبطال لبرنامج العمل السياسى الهام للنسوية". (هتشيون، ١٩٨٨، xi – xii) – لقد كان للنسوية، ومعها النظرية الأفروأميريكية، والممارسة أثر على إعادة تركيز ما بعد الحداثة ثانية على التاريخانية. إن الميتارواية التأريخية لما بعد الحداثة، هى ونظرية ما بعد البنيوية يدينان بالكثير للنظرية التى ألحت على العلاقة بين النوع gender والاختلاف العرقى، وأسئلة المرجعية authority، والسلطة. والأمر الأكثر صلة بغرضنا، هو العمل الذى أنجزته النظرية النسوية، مثل "كاسندرا" وولف، لتطوير "التثمين ما بعد البنيوى للهوامش والخارج عن المركز كمخرج لمشكل سلطة المراكز وتعارضات الذكر/ الأنثى". (هتشيون ١٦ ،١٩٨٨) إن هذا العمل يرافق الإلحاح ما بعد البنيوى على المركز كقصور ذهنى يتمحور حوله المنطق الثنائى لمحاور"إما/ أو" وليس كموقع للحقيقة. ويكون من نتيجة ذلك هو إمكان بروز الحد الثالث، "وأيضاً"، الذى يقبل التحول إلى "حياة" فى رواية كاسندرا، وكذلك العالم المعاصر الذى يواجه خطر المحق.

إن فوكو، أيضاً، فى "نيتشة، الجينالوجيا التاريخ"، يقاوم رؤية الأصل الماضى كموقع للحقيقة: إن فوكو، كجينالوجى، يفكر فى كيف أن نيتشة، فى بعض الأوقات، كان يستبدل مصطلح Herkunft (نسب)، أو Entestehung (النشوء/التكوُن) بمصطلح Ursprung (أصل). والمصطلحان الأولان أكثر دقة فى إبراز الهدف الحقيقى للجينالوجيا (فوكو ١٤٥ ،١٩٧٧). ولا ينبغى الخلط بين دراسة النسب، ومفهوم التطور evolution. إن دراسة النسب لا تحاول تعيين خصائص نوعية حصرية لأحد الأفراد، أو لعاطفة ما، أو فكرة. وبدلاً من فئة تشابه، "يسمح النسب بفرز السمات المختلفة": إن تحليل النسب يسمح بانفصال الذات self، بتمييزها وإزاحتها كمركب synthesis فارغ، فى تحرير وفرة من الأحداث المفقودة. (فوكو ١٤٥-٤٦ ،١٩٧٧) ومعنى هذا، أننا أصبحنا نرى التاريخ وسيلة نقتفى بها أثر حركة فى الزمن تفضى إلى أنفسنا. ويطلق الجينالوجى على

هذه الذات متناسقة المعنى "مركب فارغ" empty synthesis، ويقول إنه من خلال انفصال هذه الذات، يكون تحرير أحداث مفقودة، أو غير مقروءة ممكناً.

إن مصطلح "نَسَب" descent يمكن أن يكون مضللاً إذا غاب عن أنظارنا مشروع الجينالوجى الذى لا "يعود إلى الوراء لاستعادة استمرارية غير متقطعة" أو إظهار أن الماضى يعيش بفاعلية فى الحاضر" (فوكو ١٤٦ ,١٩٧٧). كانت هذه هى مهمة النمط التقليدى للتاريخ الذى يتتبع خطاً من الماضى وصولاً إلى الحاضر باسم مفهوم أو موضوع معين. على سبيل المثال، يمكن تأويل هجرات شعب من الشعوب فى الماضى وفقاً للنظام اللغوى لشعب معين فى الحاضر، وعندما تقدم أحداث الماضى بوصفها وسيلة لفهم الحاضر، فإن الماضى الذى كان يُنظر إليه بوصفه متصلاً ومتسقاً، بدا وكأنما قد وُجد كإجراء تمهيدى لثقافة المؤرخ الحالى. وبدلاً من إقامة أسس كهذه،يعمد البحث عن النسب إلى "تشظية ما كان يُظَن بأنه مُوَحَّد؛ إنه يُظهر تنافر خواص ما كان يُتصور متسقاً مع ذاته" (فوكو.١٤٧ ,١٩٧٧).

وبمنأى عن أى مبدأ تجريدى، يمكن قراءة "النسب" فى كل جسد من أجسادنا: على سبيل المثال، فى زيادة أطوالنا على مدى القرون نتيجة لتطور نظم أفضل للتغذية، وطرق أفضل للمواصلات، والتبريد، والعديد من العوامل الأخرى، لكل منها تاريخه الخاص. أو فى حالات الموت المتزايدة، وسرطان الجلد نتيجة للمفاهيم المتغيرة لما يمكن اعتباره مظهراً صحياً، أو نتيجة لبيئة متغيرة (التى هى نتاج لـــ... و...). وبألفاظ فوكو

> **إن النسب يتعلق بالجسد. إنه يطبع نفسه فى النظام العصبى، وفى المزاج، وفى الجهاز الهضمي؛ يتبدى فى قصور التنفس، فى الغذاء غير المناسب، فى الجسد الواهن والمنهك لأولئك الذين ارتكب أسلافهم أخطاء... الجسد - وكل ما يمسه؛ الغذاء، المناخ، والتربة - هو**

مجال الـ [Herkunft] (النسب)... إن [مهمة الجينالوجي] هى الكشف عن جسد مطبوع كليةً بالتاريخ وبسيرورة تدمير التاريخ للجسد. (١٩٧٧, ١٤٧-٤٨)

والمصطلح الآخر الذى يستبدله الجينالوجى بالأصل، هو مصطلح النشوء emergence الذى يمكن تعريفه بوصفه لحظة التغير، وليس بوصفه المصطلح النهائى لتطور تاريخى. إن ما يبدو ذروة، ينبه فوكو، هو مجرد الحالة الراهنة للأشياء. إن " النشوء " إذن يواصل نقد عجزنا التقليدى عن تصور أنفسنا كمنجز نهائى للزمن، بمعنى، أن الجينالوجيا تهتم بتفاصيل النشوء، عوضاً عن النشوء نفسه، وما تجده الجينالوجيا هو العنف:

إن الميتافيزيقيين، بإيداعهم الاحتياجات الحاضرة عند الأصل، سوف يحاولون إقناعنا بوجود هدف غامض يسعى للتحقق لحظة نشأته. كما تسعى الجينالوجيا إلى إعادة تأسيس الأنظمة المختلفة للإخضاع: ليس السلطة الاستباقية للمعنى، وإنما اللعب المجازف للهيمنة.

إن النشوء يُنْتَج دائماً خلال مرحلة محددة للقوى. ويتعين على تحليل الـ Entstehung (النشوء) أن يرسم قسمات هذا التفاعل، الصراعات التى توجها هذه القوى ضد بعضها البعض، أو ضد ظروف معادية. (١٩٧٧, ١٤٨-٤٩)

مرة أخرى، قد يكون من المفيد أن نفكر فى الكيفية التى قدّم بها دريدا المعنى بوصفه ذلك الشيء الذى يقع داخل فضاء الإرجاء différance. ومن هذا المنطلق، وجب علينا أن نتفهم فوكو عندما يقول:

> **إن النشوء يعيِّن مكاناً للمواجهة، وليس حقلاً مغلقاً يقدم مشهد صراع بين أنداد. وإنما... هو بالأحرى... "لا مكان"، مسافة خالصة، تشير إلى أن العداوات لا تنتمى لفضاء مشترك. وبالتالى، ليس هناك أحد مسئول عن نشوء ما؛ لا أحد يمكن له أن يباهى به، لأنه يحدث دائماً فى الفترة الفاصلة. (١٥٠ ,١٩٧٧)**

إن ما يحدث فى هذا "اللامكان"، ذلك الصدع، هو "اللعب المتكرر الذى لا ينتهى للهيمنة،" الذى لا يوضع فى الاعتبار ونحن نعين المعنى:

> **إن هيمنة بعض الرجال على آخرين يقود إلى تفاضل القيم؛ إن هيمنة الطبقة يولِّد فكرة الحرية؛ والاستيلاء على الأشياء الضرورية للبقاء وفرض ديمومة ليست متأصلة فيها، يفسر أصل المنطق. (١٥٠ ,١٩٧٧)**

إن مناقشة فوكو للهيمنة ترفض الوثوق بأسطورة تطور المجتمع من البربرية إلى الحضارة:

> **إن الإنسانية لا تتقدم تدريجياً من معركة إلى معركة حتى تصل إلى تبادلٍ كلى، حيث يحل حكم القانون محل الحرب؛ إن الإنسانية تركِّب أياً من أشكال عنفها فى نظام من القواعد ومن ثم تتقدم من هيمنة إلى هيمنة. (١٩٧٧, ١٥١)**

وطبقاً لألفاظ والتر بنيامين: "لا توجد وثيقة للحضارة ليست فى ذات الوقت وثيقةً للبربرية. ومثلما تكون وثيقة كهذه غير خالية من البربرية، تلوث البربرية أيضاً الطريقة التى نُقلت بها من مالكٍ لآخر". (١٩٨٦, ٢٥٦). إن كل صراع يحدث ضمن لحظةٍ يتعين أن ترى نفسها كشكلٍ من أشكال الذروة التى تُفهم ضمن نظام خاص من القواعد التى، عندما يُؤمَّن لدرجة الخفاء، يصبح تشكيلاً خطابياً. ولا يمكن أن يوجد قط شكل من أشكال "التبادل الكلي"؛ لأن نظام القواعد هذا يتغير خلال كل هيمنة. إن القواعد لا يمكن لها أن تكون مستقرة أبداً ومتعينة، لأن تلك القوانين تكون

> **فارغة فى حد ذاتها، عنيفة وغير منتهية؛ إنها غير شخصية، ويمكن تطويعها لأى غرض. إن نجاحات التاريخ يملكها أولئك القادرين على الإمساك بهذه القواعد، وعلى استبدال أولئك الذين كانوا قد استخدموها، القادرين على إخفاء أنفسهم لكى يمنعوها من قلب معناها، وإعادة توجيهها ضد أولئك الذين قاموا بدايةً بفرضها؛ ومن خلال تحكمهم فى هذا الميكانيزم المعقد، سوف يجعلونه يؤدى وظيفته بغية قهر هذه القواعد بواسطة قواعدهم الخاصة. (١٥١ ,١٩٧٧)**

بهذا الوصف، تكون هذه هى أوضح نظرية للتغير عند فوكو؛ ويمكن أن نضعها تحت عنوان السلطة، التأويل، والمعرفة. إن التغير لعبٌ للسلطة؛ والسلطة لا ترتكز على الحقيقة، ولكن على المعرفة – إن من يملك سلطة تأويل القواعد يملك سلطة "الحقيقة". وعلى الرغم من أن القواعد و"الحقائق" فارغة فى حد ذاتها، فإن لها تاريخاً، وانتقال القواعد/ الحقائق يصبح انتقالاً للسلطة. ولأن التأويل هو القبض على حق المعرفة، إذن، تكون إرادة المعرفة هى إرادة السلطة:

> **إذا كان التأويل هو الكشف البطيء للمعنى المختفى فى أصلٍ ما، فإن الميتافيزيقا وحدها يمكن لها من، ثمة، أن تؤول تطور الإنسانية. ولكن إذا كان التأويل هو الاستيلاء العنيف، أو المختلس لنظام من القواعد، لا يمتلك فى حد ذاته معنى ذاتياً لكى يفرض اتجاهاً، ولكى يطوّعه لإرادة جديدة، ولكى يفرض مساهمته فى لعبة مختلفة، ولكى يخضعه لقواعد ثانوية، إذن، فتطور الإنسانية هو سلسلة من التأويلات. (٥٢– ١٥١ ,١٩٧٧)**

وهكذا، لا يمكن أن يكون دور الجينالوجيا هو تسجيل التاريخ، ولكن تسجيل التواريخ التى يطلق عليها "تطور الإنسانية".

ويواصل فوكو نقد نيتشة لنمط التاريخ الذى يطالب بـــ "منظور فوق تاريخي". وذلك بتعريف ذلك التاريخ بوصفه ذلك الذي

> **تكون وظيفته جمع التنوع المختزل أخيراً للزمن فى وحدة شاملة مغلقة على نفسها تماماً؛ تاريخ يشجع**

دائما التمييزات الذاتية ويعزو شكلاً من التوفيق إلى كل إزاحات الماضى، تاريخ يضمر منظوره لكل ما يسبقه، نهايةً للزمن، تطوراً مكتملاً. (١٩٧٧, ١٥٢)

إن تاريخاً كهذا "يجد سنده خارج الزمن ويدعى أنه يؤسس أحكامه على موضوعية رؤيوية. وهذا يمكن فقط بسبب إيمانه بحقيقة أبدية" (١٩٧٧, ١٥٢). والطريقة التى يمكن بها للتاريخ تجنب مفهوم الحقيقة المتعالية هذا ("الميتافيزيقا") هى طريقة ظللنا نسمعها لبعض الوقت وحتى الآن: يمكن للتاريخ أن يرفض "يقين المطلقات."

فإذا أخذنا ذلك فى الاعتبار، فإنه يتجاوب مع... نوع النظرة الانفصالية القادرة على تفكيك ذاتها، القادرة على تمزيق وحدة وجود الإنسان التى ظُنَّ من خلالها أن بوسعه أن يمد سيادته على أحداث ماضيه. (١٩٧٧, ١٥٢،١٥٣)

هذا هو درس ما بعد الحداثة: لا يوجد شيء - تَصَوُّر، فكرة، مكان، مفهوم، أمر من الأمور - بلا تاريخ، وتلك التواريخ غير مستقرة، متبدلة، ومن غير المحتمل، يقيناً، أن تجتمع معاً لفهم "الإنسان"، أو تقديم الفهم له.

إن ما يضطلع به الجينالوجى إذن، بدلاً من التاريخ التقليدى هو تاريخ "فعَّال" effective يعمل كمفرِّغ لإحساسنا التقليدى بالأهمية: "لا شيء فى الإنسان - ولا حتى جسده، مستقر بما يكفى لكى يشكل أساساً للتعرف الذاتى أو فهم الغير." (١٩٧٧, ١٥٣). إن التاريخ "الفعال" إذن "يقدم عدم استمرارية فى وجودنا ذاته"

لأن "المعرفة لا تصنع من أجل الفهم، بل من أجل القطع cutting ‎(١٩٧٧, ‎١٥٤). إنها تُصنَع لكى تستخدم فى عنف للسيطرة أو التغيير. وهذه كلمات محبطة، لأننا انتهينا إلى التفكير فى اللغة بوصفها لحظةً غائية. إن الانتهاء إلى معرفةٍ ما يعنى بلوغ نهايةٍ ما، ويعنى امتلاكً المعرفةِ أو الحقيقةِ، امتلاكاً للسلطة. ولكن فوكو يقول: إن المعرفة مجرد موقع، لحظة، فضاء، يتعين استخدامها لغرض محدد، يتم الإمساك به حتماً فى لعبِ للهيمنة. لا توجد حقيقة نهائية يمكن ربطها بالمعرفة، ولا توجد طريقة خاصة، إذا ما اتبعت، تؤدى إلى حقائق لا يمكن مساءلتها. وفى الوقت الذى يعمل فيه التاريخ التقليدى لتذويب الحدث الفردى فى مُتصلِ للفهم، يتعامل التاريخ "الفعال"

> **مع أحداث وفق خصائصها الأكثر فرادة، تجليها الأكثر حدّة. إن حدثاً، من ثم، ليس قراراً، معاهدةً، سلطاناً، أو معركة، ولكنه عكسٌ لعلاقةٍ أو قوى، إغتصابٌ للسلطة، استيلاءٌ على مفردات لغوية تنقلب على أولئك الذين استخدموها يوماً ما، هيمنةٌ واهنة تُسَمِّم نفسها كلما ازدادت رخاوتها، دخولٌ لـــ "الآخر المقنَّع".**
> **(١٩٧٧،١٥٤)**

إن حدثاً، إذن، يقع ضمن "لا لحظة" الاختلاف، ويصير مكاناً للتغير. إن حدثاً هو عنفٌ يمارسُ على الوضع الراهن.

إن التاريخ "الفعّال" effective" history"، "الإثبات المعترف به، والجائز للمعرفة كمنظور" ‎(١٩٧٧, ‎١٥٦) يعمل ضمن الميتاروائية التأريخية، لأن التفاصيل التاريخية تُحرَّف، يعاد تنظيمها، وتزيَّف كطريقة لإظهار هوى التاريخ المُسجَّـــل، وكما توضح هتشيون (١٩٨٨) "الإمكان الدائم لخطأ متعمد وغير مقصود فى آن"

(١١٤). وفى الوقت الذى يحاول فيه المؤرخون التقليديون الوصول إلى أعظم قدر من "الموضوعية"، ومحاولة محو أى شيء يكشف عنهم فى عملهم، يكون التاريخ "الفعّال" "صريحاً فى منظوره، ويعترف بنظام ظلمه. إن إدراكه منحرف، كونه تثميناً متعمداً، إثباتاً، أو نفياً" (فوكو ١٥٧ ,١٩٧٧). إن المؤرخ التقليدى، باستدعائه للموضوعية، يؤكد أنه تغلب على إرادته الخاصة، أو تحيزه، ويروى التاريخ وكأنه

مجرد مرشد للقانون الحتمى لإرادة عليا... إن موضوعية المؤرخين تقلب علاقات الإرادة والمعرفة، وهى، فى ذات الوقت، إيمان ضرورى بالعناية الإلهية، بالقضايا الحاسمة والغائية. (فوكو، ١٥٨ ,١٩٧٧)

إن التاريخ التقليدى يقترح حقيقةً متعالية أكبر يتوجب "كشفها"، حقيقة تتجاوز أية إرادة إنسانية. إن التاريخ "الفعّال"، التاريخ كنشوء emergence لا يُقدِّم ولا يمثِّل النتيجة التى لا يمكن تحاشيها لتمهيدٍ طويل، ولكنه مشهدٌ يتم فيه المخاطرة بالقوى فى صدفة المواجهات، حيث تخرج منتصرة، أو حيث يمكن مصادرتها" (١٥٩ ,١٩٧٧).

إذن، ما يوضع فى البؤرة هو المشاركة الفعالة والعنيفة فى التاريخ، عوضاً عن المراجعة السلبية. لا شيء حتمى فى التاريخ؛ لا شيء مؤكد. إنه يتألف من مواجهات يتم التمهيد لها بالصدفة: إن الميتاروائى التأريخى أيضاً يكتب عن المواجهة الصدفوية، عما لا يصدق، عن المنسى. ونادراً ما يكون الراوي- المؤلف داخل هذه النصوص مداناً بالتوسل إلى الموضوعية، ودقة الوقائع، ودوام الماضى. إن هؤلاء الرواة يضعون أنفسهم داخل التاريخ، وليس فوقه أو خلفه. إننا نتذكر "الكلمات الشهيرة الأخيرة" لسلوين موبرلي: "إن كل ما كتبته هنا حقيقى عدا

الأكاذيب" (٥٩)، أو اعتراف واحد من "أطفال منتصف الليل" لسلمان رشدى، بالقرب من نهاية قصته:

> **لكى أقول الحقيقة، فإن ما قلته عن موت شيفا كان كذباً صُراحاً - على الرغم من أن تقديمى لحالة الطوارئ Emergency * فى شكل منتصف ليل يستغرق ستمائة وخمساً وثلاثين يوماً، ربما كان رومانتيكياً بشكل صارخ، وتُناقضه يقيناً المعطيات الإرصادية المتاحة. (رشدى، ٥٢٩)**

وخلافاً لبعض المنتقصين، ليس هناك مشروع حالى فى ما بعد الحداثة أو الميتاروراية التأريخية يوحى بعدم وجود ماضٍ، عدم وجود مراجع تاريخية "حقيقية". إن ما يوجد هو إصرار على أن تلك المراجع تكون متاحة فقط فى الحاضر من خلال أشكال تتخذ هيئة نصوص، وثائق وأرشيف الماضى. وهذا تحديداً هو التمييز بين الميتاروراية التأريخية ما بعد الحداثية، والرواية التاريخية التقليدية، التى تميلُ، شأنها شأن التأريخ التقليدى لتأكيد صحة حقائق الماضي؛ إن "المعلومات" تُجمع وتُوشَّى بشخصياتٍ روائية تمثل "أنماطاً" يمكن التعرف عليها بهدف إضفاء صلابة على أفكار الماضى.

إن مشروع الميتاروراية التأريخية لتقديم رواة - مؤلفين مهمشين لتمزيق الأفكار المتلقاة عن الماضى، لا تعمل بالضبط لطمس فكرة الذاتية داخل النص

(*) الإشارة هنا إلى حالة الطوارىء التي فرضتها أنديرا غاندي على الهند في السبعينيات من القرن الماضي، والتي يعتبرها رشدي واحدة من أحلك اللحظات في لحظات الهند، والتي شهدت في رأيه انهيار الحلم بهند جديدة. (م)

بقدر ما تركز الضوء على هذه الفكرة بكل نزويتها. إن الميتارواية التأريخية غالباً ما تظهر غرابة إصرارنا على التحكم من خلال إصرار شخصية مركزية على أن كل شيء يمكن أن يُفهم بشكل مطلق، فقط وفقاً لشروطه أو شروطها الخاصة. وجزء من مشروع هذه الرواية هو رفض فكرة فصل الذات عن العالم. وعوضاً عن الكلام عن العلاقة بين الذات ما بعد الحداثية وعالمه أو عالمها، يتعين الكلام عن الذات بقدر ما نتكلم عن العالم، بمعنى، أن نتكلم عن وضع الذات فى العالم، وعن العالم فى الذات.

وكمنطلق، يتوجب علينا النظر باختصار إلى "ذوات" بعض الروايات الحداثية التى تداهم فيها قوةُ عَالمِ النصِّ البطلَ، والعالمَ من حوله (أى التاريخ) يمارس عليه أو عليها فعله. تأمل على سبيل المثال جيك بارنز Jake Barnes، وجاى جاتسبى، وليوبولد بلوم، وإيزابيل آرتشر *: إن بطولتهم المُتصورة هى بطولة الفرد الذى ينتمي للحركة الإنسانية، والذى يبقى على قيد الحياة، أو يحيا وفق شفرة محدودة ذاتياً، على الرغم من وجوده ضمن عالم متوحش. إن فهم تجربتهم يعنى تتبع طريق من العالم إلى الفرد الذى يحتفظ بأهميته / أهميتها بالانسحاب إلى الداخل بعيداً عن متناول القوى التى تحكم لغته/ لغتها، عمله/ عملها، حياته/ حياتها. إن جيك بارنز "بطولي" من حيث تفانيه فى عمل أشياء "صحيحة" على الرغم من الظلم الذى يمارسه العالم عليه. وجاى جاتسبى عظيم فى تكريسه المطلق لـــ/ وإصراره على حلمٍ فُقد منذ زمن طويل، قبل أن يؤمن بإمكانية تحقيقه. إن صورة الفرد وحده، الذى يعانى من العجز وعدم القدرة على المواجهة – هى صورة نراها مراراً وتكراراً فى الرواية الحديثة. إن التاريخ يتغلغل فى الفرد – إن الفرد "يُحمَل إلى الوراء بلا انقطاع". والنتيجة هى عزو قيمة إلى دور الفرد تتفق والإغلاق الحكائى.

إن هذا المقصد مفهوم تماماً داخل إطار مرجعنا الإنسانوى التقليدي: إن النمط المندفع إلى المركز centripetal يقترب من كونه أصلاً غير قابل للتحديد،

موضعًا ينشأ فيه كل المعنى ويعود إليه. إن هذه الداخلية inwardness الحلزونية تتحرك باتجاه الخصوصية الحصرية للكوجيتو، بعيداً عن العالم. إن تأويلاتنا لـــ "البطولة" تستمر، وتعيد إنتاج هذا الطريق المندفع نحو المركز، بإضفاء طابع سيكلوجى على الحقيقة الداخلية للفرد. وداخل إطار مرجعى ما بعد حداثى. يصوِّر جدولٌ طاردٌ عن المركز centrifugal بدقة أكبر علاقة الشخصية المتموضعة نزوياً وزمنياً (وعادة على نحوٍ تهكمى ذاتي) فى مركز النص الروائى بعالمها/ عالمه، وبالتاريخ. ولا يمكن أن ننكر أن هذه الشخصيات تتموقع فى المركز: إن الوضع ما بعد الحداثى لا يتسم بشيء إن لم يكن بالوعى الذاتى. ولكن هذا الوعى الذاتى، الذى يكون غالباً فى شكل تأمل ميتاخطابى، يقترح نقده الخاص. وينبغى أن نتذكر أن المركز ما بعد الحداثى هو وضع، وظيفة. إنه، كلحظة للكلام، يقاوم ثقل الأصل أو الغاية telos. إنه بمعنى أصح لحظة زائفة على نحو لا يمكن إنكاره تقرأ من خلالها قصة خاصة، أو تاريخ معين. إن شخصية الميتارواية التأريخية بوصفها وضعاً للذات، تشكله الثقافة والمجتمع، والتاريخ، ومن خلال وضع الذات هذا، تصر على دورها المركزى فى رواية تاريخها الخاص، أى، تصر على أن تشكِّل أيضاً. ونحن كقراء، يحذرنا إفراطها ببساطة من القبول القلبى بنسخها حول التاريخ. إن هذا الإفراط يعمل كميتانقد.

خذ كمثال ساليم سيناى Saleem Sinai فى الميتارواية التأريخية "أطفال منتصف الليل" لسلمان رشدى. لقد ولد ساليم فى منتصف ليل الخامس عشر من أغسطس عام ١٩٤٧، وهو ليس مجرد توءم للحضارة الهندية، ولكنه يصر على أنه مسئول بشكل مباشر عن كل ما يحدث فى الهند من هذه اللحظة فصاعداً. ومع ذلك، يوقظ إلحاحه على تاريخه الخاص القارئ، ويقوض فرصَ قبولنا بهذا المنظور الفردى. وها هو ساليم يحدثنا أنه كطفل فى نهاية ١٩٤٧

كانت الحياة فى بومباى عاجة، متنوعة، مزدحمة، وبلا شكل كما كان العهد بها دائماً... عدا أننى ولدت. كنت أبدأ بالفعل فى احتلال مكانى وسط الكون، وما إن يتم لى ذلك، هذه المهمة، حتى أمنحها معنى (رشدى، ١٤٨)

إن ساليم يجعل من نفسه مركزاً لكل الأفعال من حوله. وفى الوقت الذى كان يسدد له "القدر الغاشم مقاليعه وسهامه" * يُعلن أنه مسئول مباشرة عن ذلك القدر، أو أن القدر موجّهٌ خصيصاً للنيل منه. ولكن كيف يتسنى لنا أن نأخذ دعاوى هذه القدرة الكلية، والسببية مأخذ الجد؟ "أصبحت مباشرة مسئولاً عن تولد العنف الذى انتهى بتقسيم دولة بومباي" (رشدي,٢٢٩)، أو عندما يقول "إن اعتقادى الثابت هو أن الهدف الخفى وراء الحرب الهندية الباكستانية عام ١٩٦٥ لم يكن سوى محو أسرتى الجاهلة من فوق سطح الأرض. (٤٠٣)! ونحن لا نصدق هذا بالطبع، وهذا الإنكار للسلطة من جانب القارئ يمثل جزءاً من مشروع الميتاروابة التأريخية. إن هذه الشخصيات المركزية بإحساسها المتعاظم بالأهمية تظهر كم كان نزوياً تفانينا فى حقيقة نهائية، ومركز ذى معنى.

إننا نعرف من خلال دريدا استحالة الهروب كليةً من مفهوم المركز. أما الممكن، فهو الاحتفاظ بوعى حول نزوية هذا المركز وتقلبه - سرعة زواله، أسسه غير الوطيد. إن الوعى الذاتى الذى يتجلى فى الميتاروابة التأريخية، يسفر عن كم معين من "اللعب" بين المركز المتقلب والمعنى المتعدد. إن الميتاروابة التأريخية تعترف باستحالة فرض معنى محدد ووحيد على التاريخ، وعلى النصوص، وعلى التاريخ كنص. إن التأريخ، هو تركيب ذهنى شعرى، وكما يعترف ساليم سيناي:

> **إن الواقع reality هو مسألة منظور؛... عندما عدت لقراءة عملى، اكتشفت خطأ فى التعاقب الزمنى. لقد وقع اغتيال المهاتما غاندى فى هذه الصفحات فى التاريخ الخطأ. ولكن ليس بوسعى الآن تحديد الترتيب الذى يمكن أن تكون قد وقعت به الأحداث؛ فى الهند التى تخصنى، سوف يواصل غاندى موته فى الموعد الخطأ.**
>
> **هل يمكن لخطأٍ واحد أن يطعن فى صدق الحكاية كلها؟ هل أفرطت كثيراً فى حاجتى اليائسة للمعنى، بحيث أكون ميالاً لتشويه كل شيء - أن أعيد كتابة التاريخ الكامل لعصرى بنقاء، لكى أضع نفسى فى دور مركزي؟ (رشدى، ٩٨-١٩٧)**

إن القارئ يصبح حلقة الوصل المُحقِّقة بين التاريخ والرواية. إن ساليم سيناى يجيب بنفسه "لا أستطيع الحكم. سوف يتعين على أن أترك المهمة لآخرين" (رشدى،١٩٨). إن الألفاظ يعاد ترتيبها، والتاريخ يتم تغييره.

إن ساليم سيناى يرفض تاريخاً معطىً، وطيد الأركان، ويقتفى أثر برنامج يعادل فكرة دريدا حول "التكملة" supplement، والتى يمكن أيضاً أن تسمى

> **الطريقة الطاردة عن المركز للنظر إلى العالم. وفى مقابل المنطق التقليدى للأصول يُحضر (ساليم) منطقاً غير تقليدى للتكملات، حيث يكون ما يُضاف بعد ذلك عُرضةً دائماً للهيمنة على ما كان يوجد من قبل. (هارلاند، ١٣٠ ,١٩٨٧)**

ومن ثم، لا تكون التكملة مجرد إضافة، ولكنها تقدم فائضاً ضرورياً لـــ "الوحدة الكلية" totality غير المكتملة والزائفة بالضرورة. إن التاريخ الذى يرويه الراوى فى الميتارواية التأريخية هو تكملة تضاف بسبب نقص فى الأصل، إنها ليست فائضة أو غير ضرورية. إن تاريخ ساليم سيناى هو مجرد "تكملة" لتاريخ الهند الحديثة:

> **مَنْ أكون؟ وإجابتي: أنا حاصل مجموع كل شيء مضى قبلى، كل ما رأيته يُفعَل، وكل ما فُعِل بى. أنا كل شخص، كل شيء تأثر وجوده فى العالم، تأثر بوجودى فيه. أنا كل شيء يحدث عندما أكون قد رحلت، والذى ما كان ليحدث لولا مجيئى. ولست أمثل كذلك استثناء خاصاً فى هذا الشأن؛ إن كل "أنا"، كل واحد من فائضنا الذى يبلغ الآن ستمائة مليون يضم تعدداً مماثلاً. وأكرر، لآخر مرة: لكى تفهمنى، سوف يكون عليك أن تستوعب عالماً. (رشدى ٥٨ -٤٥٧)**

أن "تستوعب عالماً" هو المطلب المستحيل الذى تقدمه الميتارواية التأريخية. إن مثل هذا المطلب لا يلح فقط على استرداد القصص "التافهة"، ولكنه يستغرق أيضاً، كما يقول لجان فرانسوا ليوتار، "غير المحسومات undecidables، حدود التحكم الدقيق، الصراعات التى تتسم بمعلومات ناقصة، الكوارث، والمفارقات العملية" (٦٠ ,١٩٨٤) إن ملاحظات ليوتار تُوجَّه إلى علمٍ ما بعد حداثى، ولكن بوسعنا أن نمد استبصاراته إلى الأدب.

إن الميتارواية التأريخية تقدم، بمعنى من المعانى، نموذجاً للكيفية التى يعرِّف بها ليوتار ما بعد الحداثة، بوصفها شكاً فى الميتاحكايات metanarratives.

إنه يتحدث عن الحكايات الكبرى grand narratives، مثل الأديان، الرأسمالية، الماركسية إلخ، أية حكاية تحاول أن تضفى طابع الشمولية على التجربة الإنسانية والتاريخ. ويقول ليوتار، طالما أننا لم نعد نلجأ إلى الحكايات الكبرى، فإن الحكايات الصغرى little narratives تصبح شكلاً ضرورياً للإبداع الخيالى. إن مثل هذه الحكايات الصغرى، يمكن أن تكون نصوص الميتارواية التأريخية التى تبدى شكاً إزاء ميتاحكايات تواريخ بعينها. إن مشروع كرستا وولف فى "كاسندرا" يشبه هذا التوجه من حيث إنها تتخيل "عالما"

لا ينتج قصصاً عن الأبطال، ولا الأبطال الضد كذلك، إنه عالم يمكن أن يكون غير واضح، ويسعى لتسمية غير الواضح، اليومى الثمين والمحسوس. وربما يُحيى بابتسامةٍ غَضَبَ أخيل، صراعَ هاملت، البدائلَ الزائفة لفاوست. وربما شق طريقه صعوداً نحو مادته، بكل ما تعنيه الكلمة، "من أسفل"، وإذا ما نُظِر لتلك المادة من خلال عدسة مختلفة عن عدسة الماضى، فإن بإمكانها أن تكشف فيما بعد عن إمكانات غير مدركة. ("شروط الحكي"، ٧١ ,٢٧٠)

إذن، إذا لم نتمكن – كما يرى ساليم أننا نستطيع أن نفعل – من استيعاب عالمٍ، فلا حاجة بنا كذلك لاستيعاب عالم كامل لشخصٍ آخر. ورداً على سؤال كيف إذن نتعامل مع التاريخ؟ كيف نفهم عبارة "كل شخص، كل شيء تأثر وجوده فى العالم، تأثر بوجودى فيه"، فإن الميتارواية التأريخية تطرح سؤالاً آخر: أى معنىً ذلك الذى تتحدث عنه؟ داخل جدول مَنْ نمارس عملنا؟ إن قراء ما بعد الحداثة يجدوا أنفسهم مضطرين لطرح أسئلة على فوكو رداً على تهمة أن الميتارواية

التأريخية لا تحاول حتى أن تمثل التاريخ بشكلٍ صحيح: أولاً، تاريخ مَن؟، ثانياً، كيف نستطيع أن ننسب هذه السلطة لرواية التاريخ على الإطلاق؟ إن هذه النصوص ما بعد الحداثية ليست بريئة بحالٍ من الأحوال؛ إن لكل منها برنامج عمله السياسى الخاص. إن برامج عملها ضد ذاكرية counter-memoric، إنها تقرأ التاريخ ضد نزعة الأهداف الإستراتيجية. إن كل نص، وكل حكاية صغرى تمثل نضالاً محلياً، وهداماً.

باختصار، يتيح المشروع التاريخى الجينالوجى، كما يقول فوكو، ظهور ثلاثة استعمالات ضد ذاكرية: ١) الاستعمال البارودى الذى يتعارض مع التاريخ التقليدى بوصفه تذكراً لأحداث ماضية، أو إدراكاً لها؛ ٢) الاستعمال الانفصالى dissociative (ضد الهوية) الذى يتعارض مع التاريخ التقليدى بوصفه استمراراً أو تمثيلاً لتقليد ما؛ ٣) الاستعمال القربانى sacrificial (ضد الحقيقة) يتعارض مع التاريخ التقليدى بوصفه معرفةً. إن الاستعمالات البارودية، والانفصالية والقربانية "تتبنى استعمالاً للتاريخ يقطع صلته بالذاكرة، وبنموذجها الميتافيزيقى والأنثروبولوجى. (فوكو ١٦٠ ,١٩٧٧)

إن التاريخ البارودى للجينالوجى، هو المضاعفة البارودية 'لتاريخ معطى بغية إعادة تشييد نقاط القوة للتطور التاريخى، والإبقاء عليها فى حاضر أبدى." (فوكو ١٦١ ,١٩٧٧). إن الميتارواية التأريخية باروديةٌ من حيث إصرارها على تقديم التاريخ كما لم نعرفه قط. على سبيل المثال، تقدم لنا "الكلمات الأخيرة الشهيرة" تاريخاً للحرب العالمية الثانية مقترناً "بنقاط قوة التطور التاريخي"، بوصفها النقاط التى يمكن ألا نكون على علمٍ تامٍ بها فى الوقت الراهن – عُصبة من النازيين، الممولين رجال الدولة، والمَلَكيَّة، تعمل خلف الستار.

إن التاريخ الجينالوجى، بوصفه انفصالاً عن الهوية، يرى عدم وجود روح خالدة، أو هوية واحدة بداخلنا، وإنما بالأحرى، عدة أرواحٍ زائلة، و

فى كل روح من هذه الأرواح، لن يكتشف التاريخ هوية منسية، تتوق للولادة من جديد، وإنما يكتشف بالأحرى عناصر متمايزة ومتعددة، لا يمكن لقوى المركَّب synthesis السيطرة عليها. (فوكو ١٦١ ,١٩٧٧).

إن التاريخ الجينالوجى، لا يلتزم باكتشاف جذور هويتنا، وإنما يكون التزامه بمعنى أصح، بتبديد إدعاء الهوية. وهدفه هو "اكتشاف الأنظمة – المتغايرة التى، لكونها مُقَنَّعةً بالذات، تمنع تكوين أى شكل من أشكال الهوية" (فوكو ,١٩٧٧ ١٢٦). من هنا، نتذكر إصرار ساليم سيناى الشهير "لكى تفهمنى، سوف يكون عليك استيعاب عالم ما."

وأخيراً، تؤسس الجينالوجيا تضحيةً بذات المعرفة. إن النقد التقليدى "لمظالم الماضى وفقاً لحقيقة يملكها رجالٌ ينتمون إلى الحاضر" يصبح، فى التاريخ الجينالوجى "تدمير الإنسان الذى يحتفظ بالمعرفة عبر الظلم الذى يتواءم مع إرادة المعرفة" (١٦٤ ,١٩٧٧). إن التاريخ القربانى الجينالوجى، يعزل الذات بوصفها مالكة للحقيقة، وينظر بدلاً من ذلك لتاريخ إرادة المعرفة، تاريخ "الحقيقة" ويجد هذا التاريخ متسقاً مع إرادة للسلطة. إن أسئلة "معرفة مَن"، و"باسم من"، تبرز إلى الصدارة فى المحكيات، مثلما يحدث فى رواية كاسندرا لوولف، التى لم يكن أحد فيها يصدِّق كاسندرا لأنها لم تكن تتكلم بلغة الحرب والنصر.

إن الميتارواية التأريخية تفترض أن الدخول إلى التاريخ يعنى الدخول، إن لم يكن فى التخييل fictionality، ففى غير القابل للمعرفة إذن. ولكن لا تُسلِّم أى من الروايات التى قمت بمناقشتها، بعدم المسئولية. إن الميتارواية التأريخية تذكرنا تحديداً مع فوكو بأن كل فعل من أفعال التأويل هو فعلٌ للهيمنة، وبأن إرادة التحكم فى معرفة التاريخ من خلال نقل اللغة، يشكل أيضاً إرادة للقوة. وداخل إرادتها الخاصة للمعرفة، "تمزق" الميتارواية التأريخية هذا المنطق: إنها تمخيل تاريخها المعطى

الخاص، وفى غضون ذلك، تقوض مفهوم التأريخ البريء. إنها تكشف عن وضعها المتشكِّل ثقافياً لكى تُفعِّل وعياً بالعَرَضية. وكما تنص هتشيون: "إن أفضل طريقة لفك أسرار السلطة، كما تُبيِّن الميتاروايه، هى، أولاً، الكشف عنها فى كل اعتباطيتها" (٣٦ ,١٩٨٣). ومرة أخرى، لدينا ساليم سيناى، الذى يقول عن نسخته للتاريخ:

لقد كنت فقط أكثر المحتالين تواضعاً إزاء الوقائع... فى بلد تكون فيه الحقيقة هى ما نُخبرُ أنه الحقيقة، يكف الواقع حرفياً عن الوجود، بحيث يصبح كل شيء ممكناً عدا ما يتم إخبارنا بأنه الصواب. (رشدى، ٣٨٩)

إذا كان عدم قابلية هذا المتخيل للتصديق أدعى لاستبعاد القصص، وعدم الاكتراث بها، أمكن لنا أن نستبعد، بناءً على، ذلك التاريخ التقليدى الذى تنهض هذه النصوص بتعديله. إن الروايات ما بعد الحداثية تفترض أن كل وضع يجب أن يذكرنا بنقده الخاص، وبأن علينا أن "نقرأ ونكتب بإحساس بالمخاطرة الكبيرة الكامنة فى الفاعلية التاريخية والسياسية التى تنطوى عليها النصوص الأدبية، وغير الأدبية" (سعيد ٢٥٥ ,١٩٨٣). إن الذاكرة المضادة للميتاروايه التأريخية تضفى إشكالية على التاريخ، وتقوض المعنى، ولكنها لا تنكر أياً منهما.

٦

مقاومة الإغلاق

"محبوبة" لتونى موريسون

لماذا الفصل الأخير؟ إعادة تقييم؟ تجميع للخيوط؟ فرصة لتغليف كل شيء بإحكام؟ آه، الإغلاق. توكيد أخير لما تم عرضه. شيء يشبه مراجعة البنود فى قائمة من المشروعات يتعين استكمالها، وعند الانتهاء من البند الأخير، أليس جميلاً أن تستند بظهرك للوراء لتنظر ماذا فعلت؟ هذا كل ما فى الأمر. قائمة للمراجعة. لقد أصبحنا على دراية الآن ببعض الاهتمامات المشتركة بين المتخيل والنظرية فى لحظة ما بعد الحداثة: نقد للتمثيل، نقد للذاتية، للوعى بالتناص، استجواب للتواريخ المتلقاة عبر الذاكرة المضادة counter-memory. ومن ثمة، دعنا نأخذ نصاً معاصراً كنص تونى موريسون "محبوبة" beloved، لنرى مدى إسهامه فى هذه الاهتمامات ما بعد الحداثية.

قائمة للفحص والمراجعة. هل هناك ما هو أبسط من ذلك، نقد للتمثيل؟ بالطبع. إن البنية الحكائية لـــ "محبوبة"، بدل أن تكون مرتكزة على إبستيمولوجيا المحاكاة، تنتمى بسهولة إلى ما أصبح معروفاً بـــ "الواقعية السحرية"١ إن النص الذى نطلق عليه مصطلح "الواقعية السحرية" نصٌ يستبعد القوانين "الطبيعية" والفيزيقية التى تعودنا على النظر إليها بوصفها شيئاً عادياً. إنه يسلط الضوء فى الغالب على التعقد المتزامن للغة وندرتها، اللغة التى تعجز، برغم كل طاقتها الكامنة على التنظيم اللانهائى، عن إعادة إنتاج التجربة المعيشة. ومن ثم، تكون

الواقعية السحرية، في الغالب، تعليقاً على عدم قابلية العالم الذى نعيش فيه للتفسير: الفيزيقى، السياسى، الثقافى، البيشخصى - إن منطق الحكى هو منطق الفانتاستيكى، الدال الذى لا يشير إلى مدلول متعارف عليه. ففى رواية جابرييل جارسيا ماركيز "مائة عام من العزلة" على سبيل المثال، وهى نصّ يرتبط بالواقعية السحرية، يكون المعيار هو سجاجيد تطير،وارتقاءات إلى السماء، وأمطار من الزهور تسقط بغزارة فوق الحيوانات، طواعين من الأرق، ووباء لفقدان الذاكرة. وتكون النتيجةُ هى تقويضَ الاعتمادِ على لغةٍ محاكاتية تستوعب "الواقع ومن ثم واصلوا الحياة فى واقعٍ كان ينزلق بعيداً، تمسك به الكلمات بشكل مؤقت، واقعٍ يمكن له الإفلات على نحو لا سبيل إلى معالجته عندما كانوا ينسون قيم الكلمات المكتوبة." (٥٣)

إن الواقعية السحرية هى نقدٌ لإمكان التمثيل من حيث إنها تداخل للحدود بين ما هو "سحري" وما هو "واقعي"، ومن ثم، تضع تعريفات كل منهما موضع الشك. ويأخذ هذا التداخل فى "محبوبة" شكل افتقار للتمييز بين عالم الروح، وعالم المادة، بين ما هو حى، وما هو ميت، بين الماضى، والحاضر، والمستقبل. هذه رواية تقبل فيها إحدى الأسر الوجودَ اليومى لشبحٍ يتخذ بعد ذلك هيئة بشرية بوصفه النسخة البالغة للطفلة "محبوبة" التى ذبحتها الأم سيث من ثمانية عشر عاماً مضت. إن الحضور الفيزيقى للطفلة الميتة يُحْدِثُ نوعاً من الفوضى فى حياة المرأة التى تقطن ١٢٤ شارع بلو ستون، دون أن يتسبب ذلك فى دهشةٍ ما. إن إضافة شبح إلى حياة سيث وابنتها دنيفر، يمثل لهما مجرد شيء آخر إضافى من الأشياء التى يقبلانها بوصفها "طبيعية". استمع إلى رد الطفلة صَجز Suggs على اقتراح سيث بأن ينتقلا إلى منزل آخر لكى يستريحا من "صخب طفلة ذُبحت": ما هى المسألة؟ ليس هناك سقف يقوم على عوارض خشبية فى هذا البلد، إلا وتحته حزنٌ على زنجى ميت." (٥) وبالمثل، يكون بديل محبوبة المرأة، هو الطفلة الشبح التى تصبح جزءاً من واقعهما.

يمكن، من ثمة، الحديث عن الواقعية السحرية وفقاً لمصطلح "التكملة" supplementarity (سيمبكنز، ١٩٨٨) الذى لا يشير كما نعرف إلى "الإضافة" فقط ولكن أيضاً إلى الاستبدال substitution. إن سحر الواقعية السحرية يمكن أن يبدو وكأنه إضافة لـــ، أو فائضاً عن واقع مقبول، ولكنه أيضاً يعمل لكى يحل محل ما هو ناقص ويحتاج من ثم إلى تكملة: إن الشيء الناقص - افتراضاً - والذى يحتاج إلى تكملة، هو واقعية الواقعية السحرية. إن بإمكاننا أن نشير داخل سياق "محبوبة" إلى العالم المادى لبشر دمرتهم وحشية العبودية التى تأخذ طابعاً مؤسساتياً إلى الحد الذى جعل من تكملة واقعية العبودية وآثارها بمفهوم السحرية، إستراتيجية للبقاء على قيد الحياة. إن تونى موريسون كمؤلفة، تصرخ فى إحدى مقابلاتها "إن أحد الأشياء المهمة بالنسبة لى هو الطريقة القوية التى فككنا بها الواقع وأعدنا بناءه لكى نتمكن من اختراقه" (موريسون، ٦ ,١٩٨٨)

دعنا نستكمل فحص القائمة: ماذا عن "محبوبة" كنقد للذاتية؟ إذا تذكرنا أن إحدى القوى الدافعة وراء هذا النقد هو الفكرة موضوع النزاع للمفهوم الإنسانوى التقليدى للذات كأبيض، وذكر، ومالك، الذات الغائبة، الذى يتحقق وجوده بفعل سلطته المتأصلة فى التفكير فى نفسه كموضوع للتفكير (cogito ergo sum). إذن فـــ" محبوبة" تُقرأ بسهولة كنقد لهذا المفهوم. ولكن هذا تبسيط مخل. هناك آلاف من النصوص التى كتبت بواسطة (وحول) أشخاص ليسوا من الذكور البيض، وهى نصوص لا تستجوب بناء الذات وتطابقها. تذكر إصرار فوكو على أن الذات تُشكِّل وتشكَّل، أى أن الذات تحددها أو تشكلها مؤثرات خارجية عنها وسابقة عليها، لا يمكن تصورها منفصلة عن كينونتها: على سبيل المثال، اشتغال عوامل البيولوجيا، والاقتصاد، واللغة. ولكن الذات فى نفس الوقت هى نفسها مشكِّلة، من حيث إن أياً من هذه المؤثرات لا وجود له بدونها. تأمل عدم وضوح التمييز بين الذات self والآخرين، والذى يأخذ فى "محبوبة" شكل العجز الذى تبديه سيث عن رؤية نفسها منفصلة عن أطفالها؛ إن عدم وضوح التمييز هذا يعزز

مفهوم الذات بوصفها مُشكَّلة و مُشكِّلة. ولذا، عندما يقول بول د Paul D "أن سيث هذه الجديدة هنا لم تعرف أين توقف العالم، وأين بدأت" (١٦٤)، فإنه يشير إلى نموذج جذرى للعالم كما يُعرف/ يُرى فى الإطار ما بعد الحداثى. إن العالم لا يتوقف حيث تبدأ الذات. إن العالم موجود فى الذات، والذات موجودة فى العالم.

تأمل أيضاً كلمات الطفلة صجز Baby Suggs وهى تسائل وضعيا الخاص كذات، تحديداً لأن بعض الخيوط التناصية التى ترتبط تاريخياً واجتماعياً بنسيج الذات كانت قد تقطعت

> **لأن الحزن كان فى موقع المركز منها، المركز الموحش الذى جعلت منه الذات، التى لم تكن ذاتا، سكناً لها، حزناً لم تكن تعرف معه أين دُفن أطفالها، أو ما الشكل الذى يمكن أن يكونوا عليه إذا ما كانوا قد بقوا على قيد الحياة. لقد كانت فى الحقيقةً تعرف عنهم أكثر مما كانت تعرف عن نفسها، لأنها لم تمتلك أبداً خريطةً يمكن لها أن تكتشف بها كينونتها.**
>
> **هل كان بإمكانها أن تغني؟ (هل كان الاستماع إليها وهى تغنى أمراً يثير البهجة؟) هل كانت ستبدو لطيفة؟ هل كان بإمكانها أن تكون صديقة طيبة؟ هل كان بإمكانها أن تكون أماً مُحبَّة؟ زوجةً مخلصة؟ لو كان قُيِّضَ لأمى أن تعرفنى هل كانت ستحبني؟ (١٤٠)**

إن أسئلة الطفلة صجز تصلح لوضع فكرتها عن الذاتية ضمن صياغة سردية أخرى للتناص. إن كل فرد كنص "منسوجٌ كليةً من اقتباسات، إحالات، أصداء، لغات

ثقافية" (بارت، ١٦٠ , ١٩٧١) وبالنسبة للطفلة صَجْز تؤلف الاقتباسات، والإحالات والأصداء التى تفتقر إليها - هل كان بإمكانها أن تغني؟ هل كان بإمكانها أن تكون زوجة مخلصة؟ - خريطةٌ مفقودة قد تمكِّنها من "اكتشاف كينونتها". إن الطفلة صَجْز تعرِّف ذاتيتها الخاصة بوصفها "الذات التى لم تكن ذاتاً".

وعلى الرغم من الحزن الكائن فى مركز الطفلة صجز، وعلى الرغم من الخيوط التناصية المقصوصة، والتي لم تُقَصْ، والتى كان يمكن لها أن تسرى فى الأطفال، والأسلاف، وتخترق عدداً لا يحصى من الشفرات الثقافية، فإن الطفلة صجز ليست ذلك الشيء المستحيل، ذلك الكيان الذى يوجد خارج التناص. إنها تُمنح معنىً عبر، من بين عدد لا يحصى من الأشياء، ابن، زوجة ابن، جماعة - تصبح داخلها "الطفلة صجز (مقدسة)" - وتاريخ ليس من اختيارها، ولكنه تكوينى على الرغم من ذلك. وهذا فى الحقيقة يشكل جزءاً كبير من إلحاح "محبوبة" على أن العديد من الخيوط التناصية الثقافية التى يفترض اجتزازها بواسطة النخاسين والنخاسة، تسرى فى كل أفريقى أميريكى. ويمكن ألا يضم مفهوم التناص فكرة أننا نفرز ونقتفى أثر كل اقتباس، كل إحالة، وكل صدى أو لغة ثقافية، وهى العوامل التى تشكِّل، عندما تُنسج معاً، ذاتاً معينة فى لحظة محددة؛ ومع ذلك، يمكن لكل صدى أن يلعب دوراً ذا معنى.

إن فكرة التناص، إذا ما نوقشت وفقاً للغة الطفلة صجز، مشوبةٌ بفكرة تواريخ متلقاة ومجهولة، وبذا تستمر قائمة الفحص والمراجعة. هل يمكن لنا قراءة "محبوبة" كذاكرة مضادة؟ وعلى الرغم من اقتراح أحد النقاد أن محبوبة "تتجذر بعمق فى الواقع التاريخى، بحيث يمكن استعمالها فى دراسة تاريخ الطبقات فى أمريكا (هورفيتز ١٥٧ , ١٩٨٩)، فإن السؤال يطرح نفسه بسرعة: "واقع مَنْ التاريخي؟ إنه سؤال بلاغى فحسب - إنها فصل فى نص التاريخ غير المروى غالباً للعبودية وآثارها المباشرة على الأفارقة الأمريكيين، وللـ "ستين مليونا وأكثر" من الأفارقة الذين لم يتمكنوا من رواية تاريخهم الخاص؛ لأنهم ماتوا فى

الأسر فى أفريقيا، أو على ظهور السفن المخصصة لنقل العبيد. هذه بطبيعة الحال قراءة للتاريخ مضادة لنزعة تواريخ العبودية، وإعادة البناء فى الجنوب كما تقدمها نصوص ثقافة الرجل الأبيض السائدة.

وربما كان أوضح نقد هنا للتاريخ التقليدى الذى يتخذ شكل ذاكرة مضادة هو تداخل الماضى، والحاضر، والمستقبل. إن "محبوبة" لا تضم شيئاً ينكر الماضى أو ينفى المستقبل على الرغم من أن المستقبل كان بالنسبة لسيث "مسألة الإبقاء على الماضى فى حالة مأزق" (٤٢). إن "محبوبة"، بدلاً من ذلك، هى مقاومةٌ للخطية الصارمة للتاريخ. تأمل كيف تشرح سيث فكرة "إعادة بناء الذاكرة * " rememory لدنيفر، وتحذرها فى غضون ذلك من ماضٍ ضارٍ ينتظرها:

إن المكان الذى كنت فيه قبل أن أصل إلى هنا حقيقى إنه لا يتلاشى أبداً، حتى ولو ماتت المزرعة كلها، كل شجرة من أشجارها، وكل نصل من نصال عشبها. إن الصورة تظل قائمة هناك، والأكثر من ذلك، هو أنك لو ذهبتِ إلى هناك - أنتِ يا من لم تذهبى إلى هناك قط -

---

(*) إعادة بناء الذاكرة rememory

بدلاً من استعمال كلمات remember (يتذكر) و forget (ينسى)، تستخدم سيث بطلة رواية "محبوبة" كلمات rememory (كاسم وفعل هنا) و disremember (يتناسى). إن الماضي بالنسبة لسيث يحيا في الحاضر، ومن ثمة تستبدل كلمة rememory هنا، وهي الكلمة الأكثر عضوية، بكلمة remember (يتذكر)، لتذكرنا بأن كل شيء موجود بالذاكرة. وبالمثل، تفتقر كلمة forget (ينسى) الجهد الإرادي الواعي الذي يجب أن تبذله الشخصية للقيام بهذا الفعل. ومن ثمة، فإن شخصيات الرواية تتناسى، أو تحاول نسيان الأشياء، مع ما يتضمنه ذلك من أنهم يدفعون بهذه الأشياء إلى خلفية أذهانهم.

إن إعادة بناء الذاكرة rememory تساعد سيث، ومن ثم الرواية، على إعادة بناء حقائق الماضي. إن الحيوية التي تستدعي بها سيث الصور المتكررة تسم فهمها لنفسها. (م)

ووقفتِ فى المكان حيث كانت المزرعة، فإنها ستظهر مرة ثانية؛ سوف تكون هناك بانتظارك.

ولذا يا دنيفر، لن يكون بإمكانك أبداً الذهاب إلى هناك. أبداً. لأنه، على الرغم من أنها قد انتهت، انتهت وتلاشت تماماً، فإنها سوف تظل هناك دائماً فى انتظارك. (٣٦)

لا شيء يموت؛ لأن عملية إعادة بناء الذاكرة تشبه التناص – خيوط تمتد فيما وراء (وعبر وخلال) الحيوات حائكةً نسيجاً من الماضى والحاضر والمستقبل

يمدنا بشبكة نبنى من خلالها المعنى. إن عملية إعادة بناء الذاكرة إذن هى السلسلة التناصية الترابطية التى تخرج من خلالها هذه الذكرى المضادة الخاصة إلى حيز الإمكان.

ما هذا؟ لا، لا تتوقفى الآن. إن قائمة الفحص والمراجعة هذه تسير سيراً حسناً.

ولكن، اسمعى. إن كل عمل من أعمال التأويل يمثل هيمنةً ما. إن إرادةً للتحكم فى معرفةِ التاريخ من خلال نقل اللغة هى أيضاً إرادة للسلطة.

هذا صحيح. (الفصل الخامس حول الذاكرة المضادة). ولذا، ربما أمكن لى أن أذكر أن التاريخ الذى ترويه موريسون فى "محبوبة" هو أيضاً إرادةٌ للسلطة: إستراتيجية تسمح لشعبٍ ما أن يكون ذاتاً لتاريخه الخاص وليس كـــ "آخر" مهمش، أو كشيء ملحق بشئ آخر. وعلى الرغم من أننا نعرف الآن المشكلات المصاحبة والعقبات التى تواجه هذا النوع من رواية التاريخ، فإننا نعرف أيضاً أن من الأمور الملحة سياسياً أن يطالب أولئك الذين كانت تنظر إليهم ثقافةٌ مهيمنة بوصفهم "آخر"، بذاتيتهم وتاريخهم.

ولكن ذلك لن يوقف الصدى على نحوٍ ما: إن كل فعل من أفعال التأويل هو فعل من أفعال الهيمنة. كلا، من الضرورى أن نُقرّب هذه المسألة.

إننا بحاجة إلى النظر إلى التأويلات التى قدمتها حتى الآن فى هذا الفصل، وإلى تفكيك ما قيل على سبيل المثال، حول "محبوبة" كنقدٍ للتمثيل والذاتية. أنت ترى أن ما فعلته هو إسباغ طابع من البساطة المفرطة على هذه المسألة، إذ لا وجود لشيء بالنسبة لما بعد الحداثة يأخذ بعين الاعتبار تحويل النظرية إلى ممارسة من أجل الملاءمة والإغلاق. نعم، نحن دائماً نفكر بلغة الأنساق والبنى: نحن أناس نصنع المعنى. ولكن الأدوات التى تعلمنا استخدامها فى هذا النص هى بالضبط: أدوات يُقصد بها أن تُستخدم نقدياً على نحو ذاتى، حتى نتمكن من طرح الأسئلة، وليس لإغلاق منافذ التأويلات أو إيصادها. إن ما يحدث الآن هو دعوة للتحذير والمسئولية والوعى الذاتى بالنسبة للتأويلات التى نضعها لأى نص، وفى حالتنا هذه، يكون النص هو نص "محبوبة". كيف يكون الآن تأويل "محبوبة" الذى قمت بتقديمه نوعاً من الهيمنة؟

ولنبدأ بتقديم مصطلح الواقعية السحرية بالإحالة إلى تداخل الحدود بين العالم الروحى والعالم المادى، ألم أفترض أن العالم الروحى هو الجزء السحرى (الجزء الأقل من) والعالم المادى هو الجزء "الواقعي" (المركز). ألا يعيد مصطلحُ الواقعية السحرية نفسه تأكيد إبستيمولوجيا التمثيل؟: هناك، عالم واقعى توفره اللغة لنا برغم كل شيء. إن "الواقعي" يصبح أكثر وضوحاً، ومن ثمة يكتسب قوة عبر معكوسه. إن الفانتاستيكى يصبح خلفية تَبْرُز عليها الواقعية بكثافة غير متوقعة. انظر للدور المرسِّخ الذى تلعبه اللغة فى الصيغة نفسها: الواقعية السحرية، وليس السحر الواقعى. إن الواقعية يتم تأكيدها مرة أخرى بوصفها الشيء نفسه، بينما يكون السحرى ببساطة هو المُقيِّد النحوى الذى يناكب، يدفع، يكز، وربما يبز الاسم.

إذن، هل الواقعية السحرية إستراتيجية ما بعد حداثية ناجحة لمساءلة مفهوم التمثيل المحاكاتي؛ إستراتيجية لزعزعة المستقر؟ هل هى أداة لكشف بنية التمثيل؟

هل ذلك الذى نسمعه صرير بنية مهدّمة؟ أم هو صوت جهدنا الخاص ونحن نعمل ضد الثابت والمستقر؟ أم أنه شيء يختلف عن ذلك كل الاختلاف؟ اختيار ثالث؟ وعلى نحو أكثر مباشرة، كيف استنفدت هذه المناقشة نفسها فى تأويلاتى لـــ "محبوبة" حتى الآن؟ هل يمكن أن أكون قد اقترحت، من خلال تصنيف "محبوبة" كنص ينتمى إلى الواقعية السحرية، عبر افتراض طريقة "واقعية" للقراءة فى مقابل "سحر" "محبوبة"، قراءة إثنو-مركزية، ما لم تكن قراءة عنصرية؟

ما هى، على سبيل المثال، بعض الافتراضات التى تكمن وراء هذا التفكير فى هذه الرواية باعتبارها فانتاستيك؟ ما هو الجدول الذى نعمل من داخله عندما نقول إن أبرز سمات هذا الكتاب هو تذويب الحدود بين عالم الروح وعالم المادة؟ بين الماضى، والحاضر، والمستقبل؟، وعندما نقترح، كما فعل بعض مُراجعى الكتب، أن فرض عالم الروح على عالم المادة يقلل من شأن كتاب موريسون؟ ٢، وبالتالى عندما نسأل: من/ ماذا تكون محبوبة، واقعًا أم شبحًا؟ ألسنا بهذا نرغب فى الاعتراف بالأيديولوجيا التى يخفيها هذا السؤال الذى يحدد لنفسه وللآخرين؛ ما هو "الواقعي" أو "الطبيعي"؟ إنه سؤال يتعلق بمنطق المركزية الأوروبية، وليس بمنطق "محبوبة". استمع إلى تونى موريسون وهى تناقش الكتاب:

> **إن الطفلة محبوبة هى، فى أحد جوانبها، روحٌ، إنها حرفياً ما تتصوره سيث عنها، طفلتها التى عادت إليها من عالم الأموات؛ إنها تؤدى هذه الوظيفة فى النص، وهى أيضاً نوع آخر من الموتى، شيء ليس روحياً بقدر ما هو من دم ولحم؟ إحدى الناجيات من سفينة حقيقية واقعية من السفن التى كانت تجلب العبيد. إنها تتحدث اللغة، لغةً مجروحة، تنتمى لتجربتها الخاصة تختلط بشكل جميل بأسئلتها وأجوبتها، واهتماماتها،**

برغبات دنيفر وسيث، بحيث عندما يقولان "ما الذى كان يبدو عليه الأمر هناك؟"، فإنهما قد يعنيان - "كيف يبدو الأمر عندما نكون موتى؟". إنها تحدثهما عن الكيفية التى بدا عليها الأمر عندما كانت على ظهر تلك السفينة وقت أن كانت طفلة. وكلا الأمرين ممكنٌ، ويوجد دليل فى النص على إمكانية تناول الشيئين، لأن لغة التجربتين هى نفس اللغة. إن اشتياقها سيكون هو نفسه، حب ذلك الوجه والاشتياق إليه، الوجه الذى كان يتأهب للابتسام فى وجهها.

إن الفجوة بين أفريقيا وأفروأمريكا، الفجوة بين الأحياء والأموات، الفجوة بين الماضى والحاضر، لا وجود لها. إنها فجوة يتم ردمها من أجلنا عبر إعلان مسئوليتنا عن أناس لم يضطلع أحدٌ قط بالمسئولية عنهم: إنهم أولئك الذين ماتوا **en route** (فى الطريق).

إن اندماج العالم الروحى والعالم المادى معاً يمثل من جهةٍ إستراتيجية بلاغية، وسيلةً لتقديم قصة، تاريخاً لم يُفقَد، ولكنه لم يرو. ومن جهةٍ أخرى، يكون من الواضح تماماً أنه إيمانٌ بـــ/ ومحاولة لتمثيل طريقةٍ معينة فى التفكير من خلال اللغة. إن ظهور الطفلة المذبوحة بوصفها المرأة المحبوبة، فيما تقول موريسون: "لم يكن أبداً انتهاكاً للديانة والفلسفة الإفريقية؛ إن من اليسير جداً أن يظهر ابن أو والد أو جار على هيئة طفل أو أى شخص آخر" (٦ ,١٩٨٨). وتوضح مارشا جين دارلنج الأمر على النحو التالي:

إن السود فى "محبوبة" يواجهون دائماً عالماً فيزيقياً وروحياً... إن الدين والحياة، فى التقاليد الإفريقية مرتبطان معاً على نحو لا فكاك منه بطرق عملية أو خفية على حدٍ سواء. إن عالم سيث كان مطبوعاً على نحو عميق بفهمٍ واقعى للديانة الإفريقية التقليدية وبإيمانها بحق المرأة والكميونالية* communolity والمُتَّصل الذى يربط الأسلاف، والأرواح التى لم تولد بعد بذوات بشرية مجسَّدة؛ إن وعيها يعكس هذا النسق الثقافى المتجذر.

ومرة ثانية، تتحدث موريسون، التى تناقش هنا روايتها "أنشودة سليمان" Song of Solomon

بناء الكتاب، والجو العالم الذى استطعت أن أمزج فيه بين قبولٍ لما فوق الطبيعى أو الخارق، وتجذرٍ عميقٍ فى العالم الواقعى، فى ذات الوقت مع عدم أسبقية أحدهما على الآخر. إنها الصيغة الدلالية للكوزمولوجيا، الطريقة التى ينظر بها السود إلى العالم. نحن أناس عمليون جداً، ملتصقون جداً بالأرض، بل قوم نتسم بالعنف. ولكننا قبلنا أيضاً داخل هذه النزعة العملية ما يمكن أن يُسمى بالخرافة

(*) الرأي القائل بأن المجتمع يجب أن يتكون من مجتمعات محلية ذات حكم ذاتي متمتع باختصاصات وسلطات واسعة مع التقليل من مركزية السلطة التي تظير في الوحدات السياسية الكبيرة. انظر: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية. الدكتور أحمد زكي بدوي.
طائفي: ذو علاقة بالجماعات العرقية، أو الثقافية، أو المذهبية، أو مبني عليها الكميونية أو الكوميونالية. (م)

> **والسحر، الأمر الذى يمثل طريقة أخرى لمعرفة الأشياء. ولكن يجب مزج هذين العالمين معاً فى ذات الوقت كان أمراً معزّزاً وليس مُقيِّداً. إن بعض تلك الأشياء كان "معرفة غير مصدقة" يمتلكها السود، غير مصدقة فقط لأن السود كانوا غير مُصدَّقين، ومن ثم كان ما يعرفونه "غير مصدقاً أيضاً. (١٩٨٤, ٣٤٢)**

نعم، نعلم أن قصد المؤلف لا يُقيِّد التأويل، وأن المعرفة غير المحدودة هى ذاتيا متخيلّ fiction، وأن كل نص يستخدم تكافؤات غير متنبأ بها. ومع ذلك، فإن ما أصبح جلياً بشكل متزايد هو وجوب أن نضع دائماً فى اعتبارنا أن إستراتيجياتنا النظرية الفردية الخاصة، حتى عندما تُستخدم فى نقدِ لحقائق "مسلمٍ بها" (عن التمثيل، اللغة، الذاتية، على سبيل المثال)، يجب أن توضع هى نفسها داخل جدول معين، ولحظة تاريخية محددة، استجابةً لـ"معرفةٍ" خاصة، أو مجموعة من الافتراضات.

بعبارة أخرى، إن طريقةً للتفكير تتمسك بتفكيك أيديولوجيا غير مشكوك فيها، تمثل فى حد ذاتها موقفاً أيديولوجياً. وعلى الرغم من كل أشكال التفكيك التى جرت على الذات، بوصفها فرداً يقرر ذاته، فإن ذات الخطاب مابعد البنيوى لا تزال تدرك كذاتٍ استثنائية. وعندما نعترف بأن "الحقائق" المحدودة المستخدمة لأغراضٍ بعينها قد حلت محل قبولٍ بالحقائق المطلقة التى تسعى للسيطرة والهيمنة، فإن من المتعين علينا أن نتذكر أن هذه الحقائق المحدودة تناوش من أجل الهيمنة. ولن يمارس أى منها عمله إذا فشلنا فى الاحتفاظ بالوعى بـــ "كوننا داخل" طريقة للتفكير تمثل أهمية قصوى بالنسبة للفكر مابعد الحداثى.

إن أحد الأشياء التى يعنيها هذا "الوعي" هو أن نحتفظ فى أذهاننا بمساحة للتأويلات المغايرة لتأويلاتنا، وأن نقر بأن كل التأويلات ليست متساوية. إن التفكيك الذى يحدث داخل لحظة مابعد الحداثة، يكون شديد الصرامة؛ لأنه يبحث عن مواطن العمل والتناقض فى منطقنا. وهذا هو نوع التوتر الذى يمد نزعة مابعد الحداثة بالقوة: الوعى بأنه فى الوقت الذى يكون فيه كل تأويل بمثابة هيمنة (عبر قوته الدافعة المصاحبة للإغلاق) فإن الفضاء المسموح به لتأويلات متعددة يكون حركة باتجاه الانفتاح.إن الفضاء الذى ينفتح فى وجود التأويلات المؤقتة والمشروطة، يمكن أن يصبح فضاء للحوار. ومن ثم فإن دعوة التحذير من أنه لكى تؤول فهو بمثابة أن تهيمن، ليست دعوة للسلبية أو عدم الفاعلية. وليس عذراً أن نطوح ذراعينا فى الهواء ونردد، حسناً إذن، وما الجدوى. إنه الإصرار على الاعتراف ببرامج عملنا الخاصة، وبتواريخنا، وأوضاع ذاتنا أثناء تأويلنا للنصوص، والاعتراف فى ذات الوقت بالطاقة الكامنة فى منطق التأويلات المغايرة. وسوف تكون النقلة التالية على درجة كبيرة من الأهمية: كيف نستخدم تأويلاتنا فى ارتباطها بـــ / وفى صراعها وتفاعلها المتبادل مع تأويلات الآخرين؟

ولا يعنى هذا كله أن التأويلات التى اقترحتها بشأن رواية "محبوبة" (والتى تضم نقداً للذاتية وللتمثيل، واستنطاقاً لفكرة التناص، أو تقديماً للذاكرة المضادة) لا تقوم على أساس. إن "محبوبة" هى بالطبع نصٌ أفرو- أمريكى، ومن ثم، فهى نص ينتمى لنزعة المركزية الأوروبية (أو المركزية الإنجليزية). كما لا يعنى هذا القول بعدم وجود مابعد بنيويين أفرو – أمريكيين، أو عدم وجود مابعد حداثيين أفرو – أمريكيين، أو أن نص "محبوبة" لا يحفل بلحظات مابعد حداثية. لكن الأمر الذى ينبغى أن يكون قد أصبح جلياً فى الفصول السابقة، هو أن أشكال النقد، والتلاعب الخاصة بالفكر النقدى داخل لحظة مابعد الحداثة، تتجاوب مع تاريخ بالغ الخصوصية لمنطق الميتافيزيقا الغربية. إن النظرية النقدية المعاصرة التى قمت بتقديمها فى هذا النص هى، فى الأغلب الأعم، جزءٌ من تقاليد النزعة المركزية الأوروبية. ومن

الممكن جداً أن تسير خيوط التناص التى تشكل نسيج أحد النصوص الأفريقية (أو الصينية، أو الأمريكية مثلاً) ببساطة فى اتجاهات أخرى عبر تاريخ غير معروف لى، وداخل منطق غريب عن تاريخ المنطق الذى يخصنى.

انظر مثلاً، مرة ثانية، ما قمت بتقديمه كنقد للذاتية فى رواية "محبوبة". تذكر أننى أوردت فى مقدمة هذا النص أن أحد الدعاوى التى تقف فى وجه نقد مابعد البنيوية لمفهوم الذاتية الخالصة، يأتى من المنظور النسوى الذاتى الذى يرى أنه من المضلل سياسياً، بل ومن الكارثى، أن يكون قد تم إنكارالنساء تاريخياً: مكانة الذات كذات فى حد ذاتها. إلى أى مدى يمكن لهذا النقد أن يكون أكثر تدميراً لشعبٍ يتم تشييئه تاريخياً بواسطة ثقافة مهيمنة؟ انظر مرة ثانية المناقشة السابقة للطفلة صجز وهى تسجل الغيابات فى حياتها، ولاقتراحها بأن تلك الغيابات شكّلت ذاتاً لا تشبه أى ذات. لاحظ الآن، أنه على الرغم من قائمة العوامل المفقودة التى يمكن أن تتجه صوب تشكيل الذات كذات، فمن المستحيل قراءة رواية "محبوبة" دون أن ندرك أن الطفلة صجز، أو سيث، أو ستامب بيد Stamp Paid، أو غيرهم من الشخصيات الأخرى تمثل شيئاً آخر عدا كونها ذواتاً لتجربتها الخاصة.

لا شيء فى منطق "محبوبة" يوحى بأن شخصياتها هى "الآخر" بالنسبة لذوات ثقافة الرجل الأبيض المهيمنة. واستمع مرة أخرى إلى موريسون:

> **والآن، بما أن الحضور الفنى الأفرو - أمريكى قد "اُكتشف فى الحقيقة لكى يوجد، وبما أن الثقافة الجادة قد انتقلت من إسكات الشهود، ومحو مكانهم الحافل بالمعنى، ومساهمتهم فى الثقافة الأمريكية، فإنه لم يعد من المقبول أن نكتفى بمجرد تخيلنا من قبل الآخرين، أو التخيل نيابة عنا. لقد كنا على الدوام نتخيل أنفسنا. إننا لسنا "مظاهر الطبيعة" عند إسحاق دينيزن، ولسنا**

كذلك من بين أولئك الذين فُرض عليهم الصمت عند كونراد. نحن ذوات حكينا الخاص، الشهودُ على والمشاركين فى تجربتنا الخاصة، وفى تجربة أولئك الذين نقوم معهم بعملية الاتصال، وإن يكن بشكل غير متطابق على أية حال. إننا لسنا فى واقع الأمر "آخر". إننا نمثل اختيارات. إن قراءة الأدب الخيالى الذى نكتبه، أو الذى يتخذنا موضوعاً له، يعنى أن نختار فحص مراكز الذات، وأن تتاح لنا الفرصة لمقارنة هذه المراكز بالمركز "اللاعرقي" الذى يعرفه معظمنا حق المعرفة.(٩-٨،١٩٨٨)

فإذا سلمنا بهذا، فإن نص "محبوبة" لا يسلم بمنطق الذات كما يقرره لونُ البشرةِ، أو الجنس sex، ولكن أخيراً، يلحُّ أكثرُ سطورها ترجيعاً، وهو السطر الذى يُغلق قصة سيث، على أولويةِ ومعرفةِ واستحقاقِ الذات the self: "أنت أفضل شيء يا سيث، أنت يا سيث"، قال بول دى. (٢٧٣)

إن ما نجده فى "محبوبة" ليس مجرد دراسة لتشكيل الذاتية عبر تلك المؤثرات التى تسبق الذات وتفيض عنها، وإنما نجد بالمثل فحصاً للذات بوصفها مشكَّلةً من الغياب. تذكر أسئلة الطفلة "صجز"، التى هى أسئلة حول الغياب. انظر إلى سيث التى تشكلها جزئياً على الأقل، الغياباتُ فى حياتها: أطفال مفقودون، حرية غائبة، وغيابٌ لأمٍ كانت مجرد قبعة من القماش فى نهاية الصف، وشم تحت الصدر، امرأة ترحل بعيداً حتى فى تذكرِها، لأن ذلك التذكر هو أيضاً هجران يخشى منه - أم تُقتَل لأنها كانت تحاول الهروب؟ تركٌ لابنتها؟ تركٌ لسيث؟، والكثير والكثير. غياب لغةٍ، ثقافةٍ، عالمٍ مجهول إلى أن يجتمع تداعٍ للألفاظ، رائحةٌ ما وذكرى أخرى، وتجد نفسها "تتذكر شيئاً كانت قد نسيت أنها تعرفه" (٦١). لقد

نسيت ما كانت نان قد أخبرتها به، واللغة التى استخدمتها فى عملية الإخبار، نفس اللغة التى كانت تتحدثها أمها، والتى لن تُستعاد أبداً، ولكن الرسالة كانت هناك منذ البدء" (٦٢)

تدور الرسالة حول ماضٍ مُصفى عبر لغة أفريقية عرفتها سيث وتعرفها، ولا تستطيع أن تتذكرها ولكن تعيد بناء ذاكرتها: إن أم سيث "تخلصت من" الأطفال، أطفال "بلا أسماء" كانوا نتاج سلسلة من عمليات الاغتصاب التى قام بها رجال من ذوى البشرة البيضاء، سيث هى ابنة رجل أسود، كانت أمها تطوقه بذراعيها، امتلاك، واستحقاق. ومرة أخرى، تتعزز ذاتية سيث عبر الغياب، عبر غياب الذرية التى لم تتعرف عليها أم سيث كذوات.

وربما عادل هذا التشكُل عبر الغياب فى ملاءمته كتعريفٍ أىٍ من "عمليات إعادة بناء الذاكرة" rememory، وهو المفهوم الذى يمثل قوة دفع لنص "محبوبة"؛ إن مفهوم "إعادة بناء الذاكرة" هو تآلف من الذاكرة التاريخية والخيال، إنه مدخل لذاكرة جمعية، مثالٌ آخر لما يمكن أن تسميه موريسون طريقة للمعرفة knowing.

إن مفهوم "إعادة بناء الذاكرة" يذكرنا بسطر مؤكد فى "ضوء فى أغسطس" Light in August "الذاكرة تصدق قبل أن تتذكر المعرفة" knowing (١١١). إن "الذاكرة تصدق" طريقة أخرى من طرق التحدث عن التناص، تجميع للخيوط التناصية التى، حين تُنسج معاً، تسبق وتُشكل ذلك الشيء غير المشار إليه، غير المفكر فيه الذى ندعوه ذاكرة. أما عبارة "المعرفة تتذكر" فتمثل الفعل، أو التحليل الفردى الذى ينتقى ويستدعى إلى الحاضر هذه الذاكرة التاريخية أو الجمعية.

إن مفهوم "إعادة بناء الذاكرة" لا يستدعى التاريخ فقط، إنه ماضٍ يعرفه مجموعة معينة من البشر، ولكنه يشمل أيضاً اعترافاً بدوره الخيالى فى إعادة قراءة، وإعادة بناء الذاكرة الجمعية. وبالنسبة لـــ "محبوبة" يكون ترويض الذات

self وترويض التاريخ نفس الشيء. ولكن الذات ليست ذاتاً فردية وحيدة. إنها جزء من جماعة. ولا يوحى التأكيد الأخير على الذات - "أنتِ أفضل شيء" - إن "أنتِ" هى الفرد الانسانوى المثالى، الذات الذى يمنح نفسه المعنى. إنها، فى "محبوبة" وضمن الفلسفة الإفريقية، تقاسم وتشاطر؛ إن ضمير المخاطب "أنتِ" بالنسبة لسيث هو ترويض للذات، ووعى بأن تلك الذات جزء من جماعة، توجد فى الماضى، والحاضر، ومن ثم فى المستقبل الحاضر لـــ "إعادة بناء الذاكرة".

أين يتركنا هذا إذن؟ "محبوبة" كنقدٍ للتمثيل؟ "محبوبة" كنقد لنقد التمثيل؟ "محبوبة" كنقد للذاتية؟ "محبوبة" كنقدٍ لنقد الذاتية؟ "محبوبة" كتناص؟ كذاكرة مضادة؟ ما الذى يمكن أن تكونه؟

كل ما سبق؟ لا شيء مما سبق؟ بعضاً مما سبق؟ أحياناً؟ وهناك سؤال أفضل: أين تكمن المخاطرة فى تأويلاتنا؟ ما هو الجدول الذى يحكم إدراكاتنا؟ ربما تقدم أنواع النقد التى ناقشناها فى هذا الكتاب، والتى تتجاوز التقليد الفلسفى لمركزيةٍ أوروبية، بقدر ما هى موجهة لتسائل هذا التقليد، ببساطة، مقاربة تأويلية لا تناسب بعض النصوص الأفرو أمريكية (أو الأمريكية، أو الأسيوأمريكية، مثلاً). وهذا لا يعنى التقليل من شأن الطاقة الكامنة للأدوات النظرية التى قمنا بمناقشتها فى هذا النص. إن الاعتقاد بأن مجموعة من المهارات التأويلية تقبل التطبيق على كل النصوص اعتقاد ساذج. إننا لا نحتاج فقط للاعتراف بأن مهارات تأويلية معينة هى التى يمكن أن تتعلق بنصٍ معين، ولكننا نحتاج أيضاً إلى أن نسأل: لماذا؟ ماهو برنامج عملنا؟ ما هى الفائدة التى نحصل عليها؟ من وراء هذه التأويلات؟ والأهم، ربما، هل نريد أو لماذا نريد أن يكون نصٌ محدد (مثل نص "محبوبة") مفيداً لمثل هذا النوع من التحليلات؟

وأخيراً (وتشير أخيراً فحسب للنهاية الفيزيقية لهذا الكتاب الخاص) ما الذى تؤدى إليه كل الأسئلة التى طرحتها فى هذا الفصل؟

احتراس؛ تردد؛ تحدي؛ دعوة لتدقيقٍ دائم لما نراهن عليه فى قراءتنا أو تأويلاتنا. إن الأمر ليس مجرد لعبة. إن كل تأويل يُعد نقلة سياسية. إن كل خطاب أو تعليق فنى، تاريخى، أدبى، أو إبداع يومى هو فعل سياسى. إن "محبوبة" نص سياسى. وكذلك الحال مع "ذهب مع الريح"، و"أليس فى بلاد العجائب"، و"الكتاب المقدس". إن أى تأويل لــ "ذهب مع الريح" أو "أليس فى بلاد العجائب" أو "الكتاب المقدس" يجب أن يكون سياسياً، لأن كل تأويل يتضمن اختيارات نقوم بها، ولكن الأهم، هو أنه يعكس اختيارات لا نعرف أننا نقوم بها – ويمكن أن نطلق على هذه الاختيارات الإدراك المشترك "common sense": ما نقوم بتحديده كأيديولوجيا.

تلك هى ما بعد الحداثة.

إنها لا تعنى عدم وجود معنىً أو إجابات. إن المعانى، والإجابات لا نهائية وخاصة على حد سواء. إن ما بعد الحداثة تقاوم الإغلاق من حيث إنها تصر على أننا نحاول دائما الاحتفاظ بأوضاع ذاتنا الخاصة، وتاريخنا، ودوافعنا فى أذهاننا ونحن نؤول، وبأننا ندرك كيف أن كل تأويل (لكتاب، لقانون، لطبقة، لحياة) هو أيضاً نوع من الهيمنة، إرادة للسلطة، ولكنها مجرد إرادة واحدة من بين إرادات شتى. إن ما بعد البنيوية تعترف أيضاً بأننا لا نستطيع أن نعيش بدون محاولة فهم. إن ما بعد الحداثة، التى ليست موجبة، أو سلبية بشكل متأصل هى ثغرة، فضاء خُلق من أجل وعى خاص، من أجل استجواب ما.

إن المرء لا يحتاج لأن يكون قارئاً مدققاً لكى يتسنى له اكتشاف ما هى آمالى وتوقعاتى بخصوص نزعة ما بعد الحداثة. لقد أكدت طيلة مناقشتى أن الإغلاق هو الموت – إنه يُقيِّد، يصدم، يفصل، ويسد المنافذ. إن الاعتقاد فى حقائق مطلقة هو أن نموقع شيئاً ما أو شخصاً ما بوصفه "آخر" بشكل دائم. إن ما آمل فيه بالنسبة للفضاء الذى كشفته ما بعد البنيوية أن يصبح وعيًا ذاتيًا صارمًا لمواقفنا، وأوضاعنا، وتأويلاتنا، ولكى نحلل لماذا نفكر بالطريقة التى نفعل بها، ولكى ندرك أننا عندما نقوم بتأويل ما، فإننا نخاطر بطرح إمكانات أخرى. إن هذه اختياراتٌ

يجب دائماً أن نقوم بها، ويتوجب القيام بها بوعى بموضوع المخاطرة. إن الطاقة الكامنة تكون باتجاه تنوع الفكر. إنها طاقة كامنة تتطلب مسئولية استثنائية، وهذه أدوات قوية. بقى سؤال واحد أخير، كيف سيتسنى لنا استخدامها ؟

عن المؤلفين، والأعمال

(إعداد المترجم)

إيتالو كالفينو Italo Calvino

وُلد في سانتياجودى لا فيجاس بكوبا، فى ١٥ أكتوبر ١٩٢٣ من أبوين يشتغلان بعلم النبات هما ماريو كالفينو، وإيفيلينا ماملى، ثم انتقل إلى وطنه إيطاليا حيث عاش معظم حياته، وتوفى فى ١٩ سبتمبر عام ١٩٨٥ فى مدينة سينا الإيطالية. عمل صحفياً، وكتب القصة القصيرة، والرواية، ومن أشهر أعماله ثلاثية "أسلافنا" (١٩٥٢ – ٥٩) Our Ancesstors ومجموعة القصص القصيرة Cosmicomics (١٩٦٥)، ورواية المدن غير المرئية Invisible Cities (١٩٧٢) و (١٩٧٩) If on winder night a traveler. صاحب أسلوب يصعب تصنيفه، وتتسم معظم أعماله بمسحة من الفانتازيا التى تذكرنا بقصص الجنيات ("أسلافنا" و "cosmicomics") وعلى الرغم من الصبغة الواقعية التى تتسم بها بعض كتاباته واعتمادها على الصيغة المشهدية، فإن أعمالاً أخرى له توصف بأنها "ما بعد حداثية"، وتمثل تأملاً فى الأدب وفعل القراءة، وله أيضاً بعض الأعمال يصفها النقاد بـــ "الواقعية السحرية" وأخرى بالخرافات، وأخرى بالحديثة.

أما بالنسبة لمجموعة قصصه القصيرة Cosmicomics، التى تضم قصة "علامة فى الفضاء" A sign in the Space، فتعالج كل قصة من قصصها حقيقة علمية محددة، وتبنى عليها قصة خيالية، حيث يضطلع كائن يسمى Qfwfq برواية كل القصص عدا اثنتين، وتعد كل واحدة من هذه القصص ذكرى لحدث فى تاريخ

الكون. وربما كانت قصة "مسافة القمر" The distance of the Moon - التى تتعامل مع حقيقة أن القمر كان فى وقت من الأوقات أدنى مسافة من الأرض وتبنى حولها قصة رومانتيكية تدور حول رجلٍ وامرأة ينتميان إلى إحدى القبائل التى كان أفرادها يقفزون حول القمر عندما يمر بالقرب من الأرض - هى أشهر قصص هذه المجموعة.

أما قصة "علامة فى الفضاء" فتدور حول فكرة الدوران البطئ للمجرة والتى تصبح قصة عن كائنٍ يُخلِّف وراءه علامة مميزة لوجوده. وتعد هذه القصة أيضاً تصويراً مباشراً لإحدى معتقدات النظرية ما بعد البنيوية - إن العلامة ليست هى الشيء الذى تدل عليه، واستحالة أن تصف بشكلٍ كامل، أو صحيح شيئاً، أو فكرة ما بكلمة، أو بأى رمزٍ آخر.

جون ماكسويل كويتزى J. M. Qoetzee

مؤلف، وأكاديمى من جنوب إفريقيا. ولد فى مدينة كيب تاون فى ٩ فبراير ١٩٤٠. روائى، وناقد أدبى، ومترجم. فاز بجائزة نوبل للآداب عام ٢٠٠٣.

اشتهر كويتزى بميله للعزلة، وعزوفه عن الشهرة، والظهور فى المجتمعات حتى أنه لم يقم شخصياً بتسلم أى من جائزتى بوكر اللتين فاز بهما. تقول عنه ريان مالان "رجل يسلك نظاماً رهبانياً، وسلوكاً فيه كثير من النسك. إنه لا يشرب، ولا يدخن، ولا يأكل اللحم". ويقول أحد زملائه فى العملِ لمدة تزيد عن العقد أنه لم يضبطه متلبساً بالضحك، ولو لمرة واحدة طيلة زمالته له.

فازت روايته "بانتظار البرابرة" Waiting for Barbarians بجائزة جيمس تيت بلاك عام ١٩٨٠، وفاز ثلاث مرات بجائزة CAN. فازت روايته "عصر الجليد" Age of Iron بجائزة The Sunday Express Book، وروايته "سيد بطرسبورج" The Master of Petresburg بجائزة الرواية الدولية لـــ Irish Times عام ١٩٥٥، وجائزة French Fémina Prize، وجائزة الكومنولث الأدبية. وفى عام ١٩٨٧ فاز بجائزة أورشليم للأدب.

أول روائى يفوز بجائزة بوكر مرتين، الأولى عن رواية "حياة و عصر مايكل كيه" Life & Times of Michael K، والمرة الأخرى عن "عار" Disgrace عام ١٩٩٥. وفاز عام ٢٠٠٣ بجائزة نوبل للآداب، وهو رابع كاتب إفريقى يفوز بالجائزة، وثانى كاتب يفوز بها من جنوب أفريقيا بعد جودين جورديمر. كرمته حكومة جنوب إفريقيا فى سبتمبر ٢٠٠٥ لإسهامه المتميز فى مجال الأدب، ووضعه لجنوب إفريقيا على مسرح الأدب العالمى.

نشرت رواية "فـــو" Foe * عام ١٩٨٦، وتقوم فكرتها على إعادة كتابة رواية "روبنسون كروزو" الكلاسيكية التى كتبها دانييل ديفو، ونشرت لأول مرة عام ١٦١٧. والرواية، كما كتبها كويتزى تحكى عن امرأة تدعى سوزان بارتون، قذفت بها الأمواج إلى نفس الجزيرة التى ألقت عليها روبنسون كروزو (يطلق عليه هنا اسم "كروزو") وفرايداى (وهما الشخصيتان الرئيستان فى رواية ديفو)، وتستخدم الرواية تقنيات أليجورية وتعتبر، من وجهة نظر العديد من النقاد، الطراز البدئى للرواية ما بعد الحداثية، بفحصها للعملية الإبداعية كرواية القصة، والحكى، واللغة، وكذلك قضايا النوع gender، والعرق، والكولينيالية.

ملخص الحبكة

عند عودتها من باهيا، حيث كانت تبحث عن ابنتها المفقودة، يتم التخلص من سوزان بارتون بإلقائها إلى البحر بعد حركة تمرد على السفينة، هى وجثة القبطان الذى كان عشيقاً لها فى ذات الوقت. لكن بارتون تسبح نحو الشاطئ وتنجح فى الوصول إلى الجزيرة التى كان يقطنها كروزو وفرايداى مقطوع اللسان (من فعل هذا، أين، وكيف، لا يتم إخبارنا أبداً). وبعد أن يتم إنقاذهم بفعل أحد التجار، يموت كروزو على متن السفينة التى تحمله إلى الوطن، بينما يواصل بارتون وفرايداى رحلتهما نحو إنجلترا. وهناك، تقوم بارتون بإعداد مسودة لمذكراتها وتسعى للمؤلف "فو" حتى يتولى رواية قصتها. وتضم رواية كويتزى أربعة أجزاء: تبدأ بمذكرات بارتون، وتنتقل إلى سلسلة من الرسائل الموجهة إلى فو التى لم تصل إليه أبداً؛ لأنه كان مختبئاً هروباً من دائنيه، ثم تصف العلاقة بين فو ومحاولاتها الدءوبة للاحتفاظ بالسيطرة على القصة ومعناها، وتنتهى بمتتالية يرويها راوٍ بدون اسم (يحتمل أن يرمز إلى كويتزى نفسه) يقوم بتنقيح القصة كما نعرفها، وتفكيك السرد فى فعل يتم التخلى عن المؤلف.

إن رواية "فو" لكويتزى تختلف عن "روبنسون كروزو" لدانييل ديفو فى العديد من النقاط: أولاً: لم يعد الراوى عند كويتزى هو روبنسون كروزو، وإنما امرأة هى سوزان بارتون (من الجدير بالذكر أن رواية ديفو تخلو من الشخصيات النسائية). إن العنصر الأنثوى الوحيد فى رواية ديفو كان هو الجزيرة التى كان يهيمن عليها كروزو وفرايداى ويستأنسها. إن سوزان تسعى جاهدة أن يضطلع فو الراوى برواية قصتها: إنها تريد أن تحمى رؤيتها للجزيرة، ولكنها تحتاج لفو لكى يكتب القصة نيابة عنها، وبذا تقدم لها مدخلاً فى تقاليد مؤسسة الأدب.

واختلاف آخر هام مع رواية ديفو يأتى فى شخصية فرايداي: فى رواية روبنسون كروزو كان فرايداى شاباً كاريبياً، وسيماً، ذو ملامح تقترب من ملامح الرجل الأوروبى، ولكنه فى فو "إفريقي" أسود: زنجى، برأس يغطيها صوف زغب.. ذو وجه مسطح، وعينين صغيرتين بليدتين، وأنف عريض وأطراف سميكة، بشرته ليست سوداء، ولكنها تميل إلى الرمادى الغامق، جافة كما لو أنها مغطاة بالتراب."

ميشيل تورنييه Michel Tournier

كاتب وروائى فرنسى، ولد عام ١٩٢٤ فى باريس من والدين التقيا فى السوربون أثناء دراستهما للغة الألمانية. تعلم الألمانية فى مرحلة مبكرة من حياته وتأثر كثيراً بالثقافة الألمانية، والموسيقى والنزعة الكاثوليكية، كما تأثر بأفكار الفيلسوف الفرنسى جاستون باشلار. درس الفلسفة بالسوربون، وجامعة توبنجن Tübingen. أراد تدريس الفلسفة بالمدرسة العليا، ولكنه فشل مثل أبيه فى الحصول على شهادة الأجريجاسيون الفرنسية.

كتب العديد من الأعمال الروائية، ولقيت أعماله اهتماماً كبيراً فى الأوساط الأدبية. فاز بعدة جوائز أدبية، مثل الجائزة الكبرى للرواية للأكاديمية الفرنسية عام ٦٧ عن رواية "فاراداي"، وجائزة جونكور عن رواية "ملك شجر الجرحى" Le Roi des aulnes عام ١٩٧٠، وتنتمى أعماله للفانتازيا.

نشر عام ١٩٦٧ أول أعماله (فرايداي) التى تعيد كتابة رواية "روبنسون كروزو" لدانييل ديفو. إن بطل الرواية (روبنسون كروزو) تقذف به الأمواج، بعد تحطم سفينته، نحو شاطئ جزيرة مهجورة ومعه دخان غليونه، ونسخة من الكتاب

المقدس؛ وبعد أن هجر خلفيته الثقافية، وغاص فى النزعة الحيوانية (البهيمية) يعود كروزو إلى عالم الروح عبر فعل الكتابة النبيل. لقد بدأ بهذا حياة جديدة بعد فترة من المهانة، كان يشعر الآن تجاهها بشيء من الخزى والعار، وسعى جاهداً لنسيانها. لقد طور كروزو علاقة صوفية مع جزيرته التى أطلق عليها اسم "إسبرانزا". وعندما وصلت سفينة الإنقاذ إلى الجزيرة، رفض كروزو وحشية الحضارة ممثلة فى طاقم السفينة، وبقى للإقامة فى جزيرته. أما رفيقه فرايداى، فيختار الرحيل غير قابل بنظرة كروزو للعالم.

روبنسون كروزو (دانييل ديفو)

"روبنسون كروزو" هى الرواية التى كتبها دانييل ديفو، والتى نشرت لأول مرة عام ١٦١٧، والرواية سيرة حياة ذاتية خيالية لشخصية روبنسون كروزو، وهو أحد الناجين بعد حادث غرق السفينة التى كان يستقلها. وهو إنجليزى قضى ٢٨ عاماً فى جزيرة استوائية نائية، ويقابل مستوطنين، وأسرى، ومتمردين قبل أن يتم إنقاذه. والرواية تضم أحداثاً واقعية يمكن أن نطلق عليها "وثيقة زائفة"، وتقدم إطاراً قصصياً واقعياً.

والرواية تأثرت على الأرجح بالأحداث الواقعية لألكسندر سيلكيرك، وهو castaway إسكتلندى عاش أكثر من أربعة أعوام على الجزيرة الباسيفيكية التى كان يطلق عليها ماس آتيرا Mas a Tierra (والتى أصبح اسمها عام ١٩٦٨ جزيرة روبنسون كروزو).

ملخص الحبكة

يغادر كروزو إنجلترا مبحراً من ميناء كويتزدوك فى رحلة بحرية فى سبتمبر ١٦٥١ وكان هذا ضد رغبة والديه. وبعد رحلة مليئة بالمتاعب والأخطار، تحطمت سفينته بفعل عاصفة شديدة، وظل شغفه بالبحر شديداً حتى أنه بدأ الاستعداد للإبحار من جديد. غير أن هذه الرحلة انتهت أيضاً بكارثة حيث استولى القراصنة على السفينة، ونتيجة لذلك وقع كروزو فى الأسر، وأصبح عبداً لرجل مغربى. إلا أنه استطاع بعد ذلك الهرب فى قارب، برفقة قبطان أحد السفن البرتغالية من الساحل الغربى لإفريقيا. واتجهت السفينة إلى البرازيل. وهناك، وبمساعدة القبطان، أصبح كروزو مالكاً لمزرعة.

ثم ينضم إلى إحدى الرحلات لجلب العبيد من إفريقيا، ولكن سفينته تتحطم بفعل إحدى العواصف على بعد أربعين ميلاً من البحر على جزيرة بالقرب من مصب نهر أورتيكو فى سبتمبر ٣٠، ١٦٥٩. ومات كل رفاقه؛ فذهب إلى السفينة الغارقة وجلب الأسلحة، والأدوات، وغيرها من المؤن التى كانت موجودة فى السفينة قبل غرقها. وبدأ فى بناء مستعمرة وكهف، وقام بصنع علامات على صليب خشبى بناه. وبدأ كروزو فى مطاردة الحيوانات، وزراعة القمح، وتعلم صنع الفخار، وتربية الماعز، إلخ. قرأ الكتاب المقدس، وأصبح فجأة متديناً، يشكر الله على مصيره الذى لا ينقصه فيه شيء سوى المجتمع.

ثم يكتشف كروزو مجموعة من آكلى لحوم البشر الذين اعتادوا الإغارة على الجزيرة من وقت إلى آخر للحصول على الطعام وقتل الأسرى. فى البداية يقرر قتل المتوحشين بدافع من البغض، ولكنه يدرك بعد ذلك أنه لا حق له فى فعل

ذلك لأن آكلى اللحم لم يبادروا إلى مهاجمته، ولم يرتكبوا جريمة بعينها. ويحلم بأسر واحد أو اثنين للعمل لديه كخدم، وذلك عبر تحرير بعض الأسرى، و عندما ينجح احد الأسرى في الهرب، يساعده كروزو، ويتخذه رفيقاً له ويطلق عليه اسم "فرايداي" (يوم الجمعة) وهو اليوم الذى ظهرله فيه، ويعلمه اللغة الإنجليزية، ويحوله إلى المسيحية.

كرستاوولف Christa Wolf

ولدت فى مارس عام ١٩٢٩، ناقدة أدبية ألمانية، وروائية، وكاتبة مقالات. إحدى أشهر الكاتبات اللائى ظهرن فى ألمانيا الشرقية السابقة.

ولدت وولف فى لاندسبيرج آن دير وارث فى إقليم براندنبيرج. طردت هى وعائلتها من موطنهم، واستقروا فى ميكلينبيرج فيما سوف يعرف بجمهورية ألمانيا الديمقراطية، أو ألمانيا الشرقية. التحقت بحزب الوحدة الاشتراكى الألمانى عام ١٩٤٩ وتركته فى ٩٠-١٩٨٩ درست الأدب فى جينا، ولَيبزج.

لفتت وولف الأنظار ككاتبة عام ١٩٦٣ عند نشر روايتها "السماء المقسمة" Der Geteittte Himmel، وتعد رواية كاسندرا Cassandra أهم أعمالها، والتى تعيد فيها تأويل معركة طروادة، بوصفها حرباً من أجل الهيمنة الاقتصادية، والتحول من مجتمع أمومى إلى مجتمع بطريركى. إن فكرة كاسندرا بسيطة: إن كاسندرا ابنة بريام حاكم طروادة، والتى كانت عند قسمة الأسلاب بعد حرب طروادة، من نصيب أجاممنون، تعود فى صحبته إلى بلاد الإغريق، حيث تقتلهما كليتمنيسترا انتقاماً لابنتها أفيجينيا.

إن كتاب وولف تنقيحى كلاسيكى من حيث التزامه بالمادة التى وردت فى الإلياذة، ولكنه نسوى من ناحية أخرى، من حيث رؤيته لكاسندرا وغيرها من الشخصيات الإضافية من الإماء والنساء، بوصفهن معارضات أساساً للشخصيات الذكورية للقصص الأصلية، بما فيهم كليتمنيسترا التى كانت، خلافاً لكاسندرا، من النساء اللائى كن يحاولن الاندماج فى الأنظمة الذكورية المضللة السائدة. إن إضافات وولف للقصة الأصلية لها صبغة تأويلية: لقد كان لكاسندرا علاقة حب مع إينياس فى شبابها، ولقد ظل عنصراً ثابتاً فى الكتاب. وهذه هى الإضافة الرئيسية لوولف. ولكن وولف تلون أيضاً ردود أفعال كاسندرا تجاه الخدم، وغيرهم من الأشخاص المغمورين فى طروادة، وعلى الأخص خادمتها ماربيسا. إن ماربيسا هى التى تزود كاسندرا بلمحات من عالمٍ بديل، أقل بطولة من العالم الذى يبدو أرقى وأكثر تفوقاً، وبالتالى، تأتى الهيستيريا التى تصحب نبوءاتها، ليست كدليل على الجنون، أو اليأس، وإنما كتعبير عن الانفصال عن عالم بريام، وباريس، وهكتور.

تيموثى فندلى Timothy Findley

روائى، وكاتب مسرحى كندى، ولد بمدينة تورنتو عام ١٩٣٠،وتوفى فى يونيو عام ٢٠٠٢. اشتهر بالاسم المستعار Tiff أو Tiffy المكون من الحروف الاولى من اسمه. درس بالقسم الداخلى بكلية St. Andrew واضطر لترك الدراسة وهو فى الصف العاشر بسبب اعتلال صحته. اشتغل بالفن، ودرس الرقص والتمثيل، وحقق نجاحاً ملحوظاً كممثل قبل أن يحترف الكتابة. نشر أولى رواياته The Last of the Crazy People عام ١٩٦٧،وتلتها رواية Butterfly

Plague عام ١٩٦٧، ولقد نشرت الروايتان على التوالى فى إنجلترا، والولايات المتحدة الأمريكية، بعد أن رفض الناشرون الكنديون نشرها. أما روايته الثالثة The Wars فقد نشرت عام ١٩٧٧ وتحولت إلى فيلم سينمائى عام ١٩٨١. تأثر فى كتاباته باكتشافات العالم النفسى الشهير كارل يونج، والمرض العقلى، والجنس gender، والجنسانية sexuality، وهى الموضوعات التى كانت تتكرر بشكل لافت فى أعماله. لقد كانت شخصياته تتسم فى العموم بأسرار شخصية سوداء، وتتنازعها أهواء متعارضة، ونزعات متصارعة، إلى الحد الذى يصل بها إلى مرض الذهان. وفى "الكلمات الشهيرة الأخيرة" يتصدى فندلى لتقديم بعض الشخصيات التاريخية، ويرصد الكيفية التى وقع بها أحد الأحداث التاريخية على وعيها، كما يتصدى لاستكشاف الاختلاف بين "الحقيقة" و"التخييل"، "التاريخ" و"القصة" أو "الحقيقة" و "الكذب". وتتميز الرواية بالطريقة التى يتحول بها القارئ إلى قارئ نشط، فعال، مشارك، يتأثر بالأحداث، ويؤثر فيها، وبردود فعله إزاء الكشف الذى تقدمه الرواية حول التاريخ والقصة، والحقيقة والكذب، كما تتميز أيضاً بتفاعلها مع نصوص أخرى، ودمجها ضمن مسارها لصور، وألفاظ وأفكار تنتمى إلى تلك النصوص.

سلمان رشدى Salman Rushdi

ولد فى ١٩ يونيو ١٩٤٧. روائى إنجليزى من أصل هندى وكاتب مقال. حقق شهرته ككاتب، أولاً، عبر روايته الثانية "أطفال منتصف الليل" Midnight's Children (١٩٨١) التى فازت بجائزة بوكر. تدور معظم أحداث رواياته الأولى

فى شبه الجزيرة الهندية. وتوصف رواياته عادة بالواقعة السحرية، بينما كان الموضوع السائد فى أعماله، هو الصلات الطويلة والغنية، التمزقات، والهجرات بين الشرق والغرب.

أطفال منتصف الليل (١٩٨١) هى الرواية التى فتحت أمام رشدى آفاق الشهرة الأدبية. فازت الرواية بجائزة أفضل رواية تفوز بجائزة بوكر عام ١٩٩٣ فى العشرين سنة الأولى من عمرها، وما زال كثير من النقاد يعتبرونها أفضل رواياته وأكثرها إلهاماً، وتدور الرواية حول دولة الهند الحديثة. والرواية تمثل قصة رمزية (أليجوريا) للأحداث التى وقعت فى الهند قبل، وبعد استقلال الهند وتقسيمها فى منتصف ليل ١٥ أغسطس عام ١٩٤٧. إن بطل الرواية وراويها هو ساليم سيناى، مُتخاطر ذو عيب فى أنفه، ولد فى ذات اللحظة التى نالت فيها الهند استقلالها. إن حياة سيناى تسير فى توازٍ إذن مع المصائر المتغيرة للهند بعد الاستقلال.

وبعد رواية "أطفال منصف الليل" نشر رواية "العار" Shame التى تصور الاضطرابات السياسية فى باكستان، وتقوم على شخصيات، مثل ذو الفقار على بوتو رئيس وزراء باكستان الأسبق، والجنرال محمد ضياء الحق. فازت "العار" بجائزة أفضل كتاب أجنبى، وتنتمى – شأنها شأن "أطفال منتصف الليل" – للواقعية السحرية ورؤية المهاجر التى كان رشدى على دراية تامة بها.

وفى أعماله التى أتت بعد ذلك، تحول رشدى إلى الغرب. لقد زار نيكاراجوا عام ١٩٨٠، وكانت هذه الرواية أساس كتابه التالى "ابتسامة الفهد" The Jaguar Smile (١٩٨٧)، ثم كتب روايته "حسرة المغربى الأخيرة" The Moor's Last Sigh (١٩٨٧) التى يستكشف فيها الصلات التجارية، والثقافية بين الهند وشبه الجزيرة الأيبيرية. وتقدم "الأرض التى تقع عند أقدامها" The Ground Beneath Her Feet (١٩٩٩) تاريخاً بديلاً لموسيقى الروك الحديثة.

تونى موريسون Toni Morrison

ولدت فى فبراير ١٩٣١ فى مدينة لورين بولاية أوهايو، فى أسرة تنتمى إلى الطبقة العاملة. داومت فى طفولتها على القراءة، وكان من بين مؤلفيها المفضلين جين أوستن، وليو تولستوى. فى طفولتها، حكى لها أبوها عدداً لا يحصى من الحكايات الشعبية حول مجتمع السود، الأمر الذى استفادت منه فى كتابتها بعد ذلك. تشتهر روايات موريسون بموضوعاتها الملحمية، وحواراتها الحية، وشخصياتها الأفروأمريكية الغنية بالتفاصيل، ومن بين أفضل رواياتها: "العين الأشد زرقة" The Bluest Eye، و"أغنية سوليمان" The Song of Solomon، و"محبوبة" Beloved التى فازت بجائزة بولترز عن الرواية عام ١٩٨٨. وفى عام ١٩٩٣ منحت موريسون جائزة نوبل للآداب، وهى أول امرأة أفروأمريكية تفوز بهذه الجائزة.

محبوبة: فى السنوات المضطربة التى أعقبت الحرب الأهلية، طاردت روح طفلة مقتولة منزل أوهيو المملوك لأحد العبيد السابقين. إن هذا الشبح الغاضب المدمر يكسر المرايا، ويفسد الطعام، ويجعل الحياة عسيرة على سيث وأسرتها، ومع ذلك تجد المرأة راحة فى وجود هذه الروح لأنها تعتقد أن هذه الروح هى روح طفلتها التى فارقت الحياة، والتى لم يكن لها اسم محدد، ولكن سيث أطلقت عليها اسم "محبوبة".

طفلة ميتة، عبد هارب، سر رهيب، تلك هى موضوعات رواية تونى موريسون "محبوبة"، التى فازت بجائزة بوليترز. لقد كتبت موريسون عدة روايات ممتازة من بينها "أغنية سوليمان"، و"العين الأشد زرقة" و "الفردوس" Paradise، ولكن "محبوبة" تعد أفضلها. لقد كان موضوع الرق قبل الحرب بالنسبة للكثير من القراء المحدثين موضوعاً شائعاً، بحيث كان من المستحيل تناول هذا الموضوع بطريقة تخلو من الميلودرامية والابتذال. إن رواية موريسون تصف حالات الاغتصاب، والضرب، والقتل والتشويه، ولكنها حالات تنتمى إلى شخصيات مرسومة بدقة متناهية بحيث تظل المأساة فردية، ومثيرة للرعب بالنسبة لنا؛ لأنها تمثل تجارب مخيفة لمن يعانيها. إن

موريسون تتميز بقدرة فائقة على سرد التفاصيل الصغيرة. إنها فى حديثها عن الشكيمة على سبيل المثال، وهى أداة تستخدم لتأديب العبيد المتمردين، تتمكن من رصد الكثير من فظائع العبودية فى رمز واحد مؤثر.. إنها أداة تحرم مرتديها من الكلام. وبعد ان تنتزع بعدة أيام، تُدعك زوايا الفم بشحم الأوز، ولكن ذلك لم يكن ليلطف آلام اللسان، أو ينتزع الإحساس بالوحشة من العينين. إن "محبوبة" رواية مكثفة معقدة تبوح بأسرارها شيئاً فشيئاً. وكلما غاصت موريسون أعمق فى تاريخ سيث وذكرياتها، تبدأ الظروف المرعبة لموت طفلتها فى خلق إحساس بالفظاعة والقسوة، وكلما التقى الماضى بالحاضر على هيئة امرأة شابة غامضة فى نفس العمر الذى كان يمكن أن تكون فيه ابنتها، كلما اكتسبت نهايتها قوة، وألماً.

مُلاحَظات

الفصل الأول

١. إن بعض دارسى ما بعد البنيوية (دريدا مثلاً)، والبنيوية (ليفى شتراوس مثلاً) يرون أن أسماء العلم هى فى الحقيقة مقولات عامة لمعنى مفيومى - انظر: (جاك دريدا ,١٩٧٦) (١٩٧١ Of Grammatology، وكلود ليفى شتراوى The Savage Mind (١٩٦٦, ١٩٧١)

٢. انظر: جان فرانسوا ليوتار The Postmodern Condition, A Report on Knowledge (١٩٨٤)

الفصل الثاني

١. تلح رواية كويتزى على نقدٍ أيديولوجى أشد قوة مما أقدمه فى تحليلى فى هذا الفصل. انظر: الفصل الرابع.

٢. يمكن لنا أن نتذكر نقد سوسير للتمثيل عبر إلحاحه على أن المعنى يقوم على الاختلاف، وأنه اعتباطي: إن الصوت c – a - t لا يتفق طبيعياً مع الحيوان الذى نتعرف عليه بوصفه قطة. إننا غير c - a - t لأنها ليست b - a - t أو c - a - p، وسوف يكون هذا الحيوان هو نفسه سواء أكان اسمه cat، أو chat أو gato.

٣. الإحالات إلى كتاب دريدا "البنية، العلامة واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية، مأخوذة من كتاب (٩٣-٢٧٢ ,١٩٧٨) Writing and Difference

الفصل الثالث

١. ينص ميشيل فوكو فى "نظام الأشياء" (١٩٧٠) Order of Things على التأليف/ التناقض على الوجه التالي:

> بمجرد أن يفكر الإنسان، فإنه يكشف النقاب عن نفسه مباشرة على شكل كائن يكون موجوداً بالفعل فى كثافة مجاورة بالضرورة، كائن حى، أداة للإنتاج، حامل للكلمات التى سبقت وجوده. (٣١٣).

بمعنى آخر

> تجد الأشياء (نفس تلك الأشياء المعلقة فوقه) [فى الإنسان] بدايتها: وبدلاً من قطع يُصنع فى لحظةٍ معينة فى الديمومة، يكون (الإنسان) ثغرةً يمكن بها، عموماً، إعادة تشكيل الزمن، ويمكن للديمومة أن تتدفق، ويمكن للأشياء، فى اللحظة المناسبة، أن تعلن عن نفسها.

٢. أدين بالكثير من هذا المسح لإيلى راجلاند سوليفان Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis (١٩٨٦)، وكذلك لجوليان هنريك Changing Subject (١٩٨٤)

٣. تستخدم تيموثى ريس فى (١٩٨٢) The Discourse of Modernism نموذجاً نظرياً يضم عناصر فوكوية فى تنظيرها حول التغيير. إن ريس ترى أن نموذجاً خطابياً يكون هو المهيمن فى زمن ما، ومكانٍ ما وبأن ذلك النموذج

> يقدم الأدوات المفهومية التى تمنح المعنى لأغلب الممارسات الإنسانية، من حيث إنه يمكن تحليل أسلوبها، طبيعتها، والهدف منها، ويمكن ردها إلى بعضها البعض بوصفها محدّدة لـ "الإنسان" (١١)

إن النموذج الخطابى، تقترح ريس، يكون مصحوباً بممارسة خفية تتألف من أنشطة لا يمكن أن يكون لها معنى داخل النموذج الخطابى السائد، ومن ثم تكون مستترة. وعندما تبدأ عناصر من هذه الممارسة الخفية "فى أن تصبح أدوات للتحليل، يفقد النموذج الذى كان سائداً قبل ذلك تأثيره بالتدريج. (١١)

٤. إن استخدامى لراجلاند سوليفان لا يقصد به الإيحاء بأنها "مرجعية" فى الرومانتيكية، أو فى الذات فيما يتعلق بهذه المسألة، وإنما أستعين بكلٍ من راجلاند - سوليفان وفِن Venn كناطقين بلسان أفكار الذات.

٥. انظر على سبيل المثال: Ecrits للاكان (١٩٧٧)، و The Death of the auther (١٩٦٨) لبارت، و Idiology and Idiological state Apparatuses (١٩٧١) لألتوسير، و The Archaeology of Knowledge (١٩٧٢) لفوكو. انظر أيضاً (١٩٨٠) Critical Practice لبلسى، ولاسيما فصلها "addressing the Subject" لمناقشة أبعد حول وجهات النظر المختلفة حول الذاتية.

٦. انظر: كاثرين بلسى (٦١ ،٦٠ ,١٩٨٠) Critical Practice، وجولييت ميتشيل (Introduction I) وجاك روز (Introduction II) فى Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the ecole freudienne (١٩٨٢)

٧. انظر: سوزان بوردو "The Cartesian Masculinization of Thought" (١٩٨٦, ٤٣٩-٥٦)

٨. انظر: أليس جاردن (٢١٨-٢٣ ,١٩٨٥) Gynesisc، وجيل دولوز Logique du sens (١٩٦٩, ٣٥٠-٧٢).

٩. الإحالات لـــ (٧٧٧- ٩٥ ,١٩٨٢) "The Subject and Power"

١٠. يشير فوكو بشكل مستمر للذات بضمير المذكر.

١١. ينص فوكو على أنه عند إضافة علاقات التواصل إلى مجالات علاقات السلطة، والطاقات الموضوعية (طاقات يمكن أن تتشابك، ولا يتعين خلطها)، فإن النتيجة تكون نظام خاص، منضبط ومتجسد، أو "اختصاص". إن تحليل الاختصاصات على الوجه الذى تكون قد تشكلت به تاريخياً، يمكننا من رؤية الكيفية التى تلتحم بها أنظمة الطاقة – التواصل – السلطة. كما يمكننا من رواية الكيفية التى تمنح بها النماذج المختلفة التفوق إلى مظاهر معينة لهذه الثلاثية من خلال

> منح التفوق أحياناً لعلاقات السلطة والطاعة (كما فى تلك الاختصاصات التى تنتمى للنمط الرهبانى، أو التكفيري)... وأحياناً لعلاقات التواصل (كما فى اختصاصات التمهيد) (١٩٨٢, ٧٨٨)

الفصل الرابع

١. انظر: بريان ماك هال (١٩٨٧) Postmodern Fiction لمناقشة شائعة حول "أمامية الاهتمامات الأنطولوجية المشتركة عند كتاب ما بعد الحداثة". إن ماك هيل يقدم تعريفاً للأنطولوجيا باعتبارها "وصفا نظريا لعالمٍ"، ويشير إلى أن الكلمة المؤثرة هنا، من وجهة نظر ما بعد حداثية، هى أداة التنكير "a": "إن الأنطولوجيا وصف لعالم a universe، وليست وصفاً للعالم the universe؛ بمعنى أنها يمكن أن تصف أى عالمٍ، وأى عدد من العوالم" (٢٧)

الفصل الخامس

١. انظر: ليندا هتشيون ,A Poetics of post Modernism (١٩٨٨ (١٠١-٨١ من أجل دفع دقيق لهذه التهمة. وتدعم هتشيون مناقشتها بنماذج من العمارة، التصوير، الفوتوغرافيا، الرواية، الخ.

- **الميتارواية metafiction** (م)

مصطلح يطلق على الكتابات التخييلية التى تلفت الانتباه بوعى ذاتى، وانتظام لوضعيتها كعملٍ فنى، لكى تطرح الأسئلة حول المتخيل والواقع. وعبر نقدها لطرائقها الخاصة فى البناء، لا تقوم مثل هذه الأعمال بفحص البنى الأساسية للروية السردية فحسب، ولكنها تستكشف أيضاً إمكانية خيالية العالم خارج النص الروائى. والميتارواية تكون عادة ساخرة وذاتية الانعكاس، ويمكن بشكل من الأشكال مقارنتها بالمسرح الملحمى، الذى يذكر المتفرج باستمرار بأن ما يشهده ليس سوى تمثيل. وترتبط الميتارواية أساساً بالأدب الحداثى وما بعد الحداثى، ولكن يمكن العثور على أسلافٍ لها عند مؤلفين سابقين من أمثال: سرفانتيس (دون كيشوت)، وتشوسر (حكايات كانتربري). وفى الخمسينيات من القرن العشرين، نشرت عدة أعمال فى فرنسا أطلق عليها اسم "الرواية الجديدة".

Nouveau roman، اتسمت بعناصر ميتاروائية، وأصبح هذا النوع من الروايات بارزاً فى الستينيات من نفس القرن مع مؤلفين مثل: بارث، وروبرت كوفر وكيرت فونيجوت، ووليام جاص. وتضم النماذج الكلاسيكية لهذه الروايات رواية بارث Lost in the Funhouse، ورواية كوفر The Babysitter و The Magic Poker، ورواية فونيجوت Slaughter house ورواية جاص Willie Master's Lonehouse Wife.

- قصة داخل قصة (هاملت...).
- رواية حول كاتب يكتب رواية.
- رواية حول قارئ يقرأ رواية.
- رواية داخل رواية.
- رواية تلفت الانتباه إلى أعرافها الخاصة، وتعريها.
- رواية لا تتقيد بالخطية، يمكن قراءتها بأى ترتيب مخالف لترتيب القراءة، من البداية للنهاية.
- رواية يكون فيها الكاتب (وليس الراوى فقط) شخصية. (م)

الفصل السادس

١. انظر: سكوت سيمبكنز "Magical Strategies: The Supplement of Realism (١٩٨٨- ١٤٠-٥٤) لمناقشة "القيد التمثيلى الذى يعوّق نجاح" الواقعية السحرية، وللحصول على ببلوغرافيا مختصرة للأعمال الهامة المبكرة بالإضافة إلى تعريفات للواقعية السحرية.

٢. انظر ستانلى كروتش -٣٨ Aunt Media October ١٩, ١٩٨٧, ٤٣)؛ وكارول رومينز Shades of the Prison-House" October ١٦-٣٢, ١٩٨٧, ١١٣٥)

Works Cited

Alcoff, Linda. "Cultural Feminism Versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in

Feminist Theory." Signs: Journal of Women in Culture and Society 13.3 (1988): 405- 36.

Althusser, Louis. "Ideology and Ideological state Apparatuses (Notes Toward An

Investigation)." Lenin and Philosophy and Other Essays. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971. 127-86.

Barthes, Roland. "The Death of the Author." (1968) Image – Music – Text. Trans.

Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

————————. "From Work to Text." (1971) Image – Music – Text. Trans. Stephen Heath. New

York: Hill and Wang, 1977.

————————. The Pleasure of the Text. Trans Richard Millez. New York: Hill and Wang,

1975.

Belsey, Catherine. Critical Practice. New York: Methuen, 1980.

Benjamin, Water. "Theses on the Philosophy of History." Illuminations. Trans. Harry

Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.

Bloom, Harold. The Anxiety of Influence: A Theory pf Poetry. New York: Oxford

University Press, 1973.

Bordo, Susan. "The Cartesian Masculinization of Thought." Signs: Journal of Women in

Culture and Society 11.3 (1986): 439- 56.

Calvino, Italo. "A Sign in Space." Cosmicomics, Trans. William Weaver. New Yourk:

Harcourt Brace Jovanovich, 1968.

Carter, Angela. The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman. 1972. New York:

Viking Penguin, 1982.

Christian, Barbara. "The Race for Theory." Feminist Studies 14.1 (1988): 67-79.

Coetzee, J.M Foe. New York: Viking Penguin, 1986.

Crouch, Stanley. "Aunt Medea." New Republic (October 19, 1987): 38-43.

Culler, Jonathan. Ferdinand de Saussure. New York: Penguin, 1977.

______________. The Pursuit of Signs. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Darling, Marsha Jean. "Ties That Bind." Women's Review of Books (March 1988): 4-5.

Defoe, Daniel. Robinson Crusoe. 1719. New York: Viking Penguin, 1988.

de Lauretis, Teresa. "Feminist Studies/ Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts."

Feminist Studies / Critical Studies. Ed. Teresa de Lauretis. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 1-19.

Deleuze, Gilles. Logique du sens. Paris: Editions de Minuit, 1969.

Derrida, Jacques. Of Grammatology. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore:

The John Hopkins University Press, 1976.

______________. "Structure, Sign and play in the Discourse of the Human Sciences." Writing and

Difference. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago press, 1978. 278-293. (Also published in Macksey, Richard and Euginio Donato, eds. The Structuralist Controversy: The languages of Cricism and the Sciences of Man. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1970, 247-72.)

______________. Positions. Trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1981.

______________. "Difféance." Margins of Philosophy. Trans. Alan Bass. Chicago: University of

Chicago Press, 1982. 1-27.

Eco, Umberto. The Name of the Rose. Trans. William Weaver. New York: Harcourt

Brace Jovanovich, 1976.

Faulkner, William. Light in August. 1932. New York: Random House, 1968.

Findley, Timothy. Famous Last Words. New York: Dell, 1981.

Foster, Hal. "Postmodernism: A Preface." The Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern

Culture. Ed. Hal Foster. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983. ix-xvi.

Foucault, Michel. The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. New

York: Pantheon, 1970.

_____________. The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language. Trans. A.M.

Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1972.

_____________. "Nietzsche, Genealogy, History." Language, Counter-Memory, Practice:

Selected Essays and Interviews. Trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon.

Ithaca: Cornell University Press, 1977.

_____________. "The Subject and Power." Critical Inquiry (1982): 777-95. Rpt. From Afterword

to Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow, Michel Foucault: Beond Structuralism

and Hermeneutics, 2nd ed, Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Fraser, Nancy, and Linda Nicholson. "Social Critism without Pholosophy: An

Encounter between Feminism and Postmodernism." In Ross, 1988, 83-104.

Gárcia Márques, Gabriel. One Hundred Years of Solitude. Trans Gregory Rabassa. New

York: Avon, 1980.

Gates, Henry Louis, Jr. "Criticism in the Jungle." Black Literature Literary Theory.

New York: Methuen, 1984.

Harland, Richard. Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-

Structuralism. New York: Methuen, 1987.

Henriques, Julian, et al. Changing the Subject: Psychology, Social Regulation and

Subjectivity. New York: Methuen, 1984.

Horvitz, Deborah. "Nameless Ghosts: Possession and Dispossession in Beloved. Studies

in American Fiction 17.2 (1989): 157-67.

Hutcheon, Linda. "A Poetics of postmodernism" Diacritics (Winter 1983): 33-42.

______________. A Theory of Parody. New York: Methuen, 1985.

______________. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fictio. New York: Routledge, 1988

Huyssen, Andreas. "Mapping the Postmodern." New German Critique 33 (1984): 5-52.

Jameson, Fredric. The Prison-House of language: A Critical Account of Structuralism

and Russian Formalism. Princeton: Princeton University Press, 1972.

______________. "Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism." New Left Review

146 (1984): 53-92.

______________. (1984a) Forword to Lyotard 1984, vii-xxi.

Jardine, Alice. Gynesis. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Johnson, Barbara. Trans. Introduction. Dissmination. By Jacques Derrida. Chicago:

University of Chicago Press, 1981.

Kamuf, Peggy. "Replacing Feminist Criticism." Diacritics 12.2 (1982): 42-47.

Kristeva, Julia. Semiotiké. Paris: Seuil, 1969. Section quoted translated in Culler, 1981,

107.

______________. Recherches pour une semanalyse. Paris: Seuil, 1969a. Section quoted translated

in Philip E. Lewis. "Revolutionary Semiotics." Diacritics 4 (Fall 1974): 28-32.

______________. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Leon S. Roudiez.

New York: Columbia University Press, 1980.

______________. "Word, Dialogue and Novel." The Kristeva Reader. Ed. Torilmoi. New York:

Columbia University Press, 1986. 34-61.

______________. "Revolution in Poetic Language." (1986a) The Kristeva Reader. Trans. Margaret

Waller. Ed. Toril Moi. New York: Columbia University Press, 1986, 90-136.

Kroker. Arthur, and David Cook. The Postmodern Scene: Excremental Culture and

Hyper-Aesthetics. 2nd ed. New York: St. Martin's Press, 1986.

Lacan, Jacques. Ecrits: A Selection. Trans. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton,

1977.

———————. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Trans. Alan Sheridan.

Harmondsworth: Penguin. 1979.

Lemaire, Anika. Jacques Lacan. Trans David Macey. Boston: Routledge& Kegan Paul ,

1977.

Lentricchia, Frank. After the New Criticism. Chicago: University of Chicago Press,

1980.

Lévi-Strauss, Claude. The Savage Mind. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

Lyotard, Jean-François. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Trans.

Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota

Press, 1984.

McCaffery, Larry, ed. Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide. New York:

Greenwood Press. 1986.

McHale, Brian. Postmodernist Fiction. New York: Methuen, 1987.

Mitchell, Juliet. Introduction I. Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école

freudienne. By Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. New York: W.W. Norton,

1982. 1-26.

Morrison, Toni. Sula. New York: Knopf, 1974.

____________. Song of Solomon. New York: Signet, 1977.

____________. "Rootedness: The Ancestor as Foundation." Black Women Writers 1950-1980: A

Critical Evaluation. Ed. Mari Evans. Garden City, New York: Anchor Press/

Doubleday, 1984, 339-45.

____________. beloved. New York: Knopf, 1987.

____________. "In the Realm of Responsibility." Women's Review of Books. (March 1988): 5-6.

____________. "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American

Literature. " Michigan Quarterly Review 28.1 (1989): 1-34.

Radhakrishman, R. "The Post-Modern Event and the End of Logo centrism." Boundary

2 (Fall 1983): 33-60.

———————. "Feminist historiography and post-structuralist thought: Intersections and

departures." The Difference within: feminism and Critical Theory. Eds.

Elizabeth Meese and Alice Parker. Philadelphia: John Benjamins, 1988. 189-205.

———————. "The Changing Subject and the Politics of Theory." Differences: A Journal of

Feminist Cultural Studies 2.2 (1990): 126-52.

Regland-Sullivan, Ellie. Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis. Urbana:

University of Illinois Press, 1986.

Reiss, Timothy J. The Discourse of Modern. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

Rose, Jacqueline. Introduction II. Feminie Sexuality: Jacques Lacan and the école

freudienne. By Juliet Michell and Jacqueline Rose. New York: W.W. Norton,

1982. 27-58.

Ross, Andrew. Introduction. Universal Abandon. The Politics of Postmodernism. Ed.

Andrew Ross. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. vii-xvii.

Rumens, Carol. "Shades of the Prison-House." Times Literary Supplement (October 16-

22, 1987): 1135.

Rushdie, Salman. Midnight's Children. New York: Avon, 1980.

Said, Edward. The Work, The Text, and the Critic. Cambridge: Harvard University

Press, 1983.

(de) Saussure, Ferdinand. Course in General Linguistics. Trans. Wade Baskin. Ed.

Charles Bally and Albbert Sechehaye. New York: McGraw-Hill, 1966.

Simpkins, Scott. "Magical Strategies: The Supplement of Realism." Twentieth Century

Literature 34.2 (1988): 140-54.

Smith, Paul. Discernin the Subject. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

Spanos, W.V. "Postmodern Literature and Its Occasion." Repetitions: Essays on the

Postmodern Occasion. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1987.

Thiher, Alan. Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction.

Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Tompkins, Jane. "A Short Course in Post-Structuralism." College English 50.7 (1988):

733-47.

Tournier, Michel. Friday. Trans. Norman Denny. New York: Pantheon, 1969.

Trachtenberg, Stanley, et al. The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary

Innovation in the Arts. Ed. Stanley Trachtenberg. Westport, Connecticut:

Greenwood Press, 1985.

Urwin, Cathy. (1984) "Power Relations and the Emergence of Language." In Henriques,

et al., 1984, 264-322.

Venn, Couze. (1984) "The Subject of Psychology." In Henriques, et al., 1984, 119-52.

Watt, Ian. The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkeley:
University of California Press, 1957.

Waugh, Patricia. Metafiction: The Theory and practice of self-conscious Fiction. New
York: Methuen, 1984.

White, Hayden. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century
Europe. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.

Wolf, Christa. Cassandra: A Novel and Four Essays. Trans. Jan Van Heurck. New
York: Farrar Straus Giroux, 1984.

المؤلفة فى سطور :

برندا مارشال

- حصلت على الدكتوراه فى اللغة الإنجليزية من جامعة ماساشوستس عام ١٩٩٠.
- عملت محاضرًا للغة الإنجليزية بجامعة متشجان ١٩٩٧-٢٠٠١.
- روائية: صدرت لها رواية Mavis، New York: Fawcett Columbine, ١٩٩٦ (cloth); ١٩٩٧ (paperback).

المترجم فى سطور:

السيد إمام

- درس اللغة الإنجليزية، وآدابها بجامعة الإسكندرية.

له العديد من الترجمات منها:

- الشعرية البنيوية - جوناثان كلر .
- قاموس السرديات- جيرالد برنس .

والعديد من الترجمات المتفرقة بالدوريات المتخصصة.

وله تحت النشر:

- مقدمة فى علم السرد .
- سوزانا أونيجا و أنجيل جارسيا لاندا .
- إنتاج النص - ميشيل ريفاتير .
- رولان بارت - جوناثان كلر .
- الاستئناس بالبنيوية - ديفيد لودج .
- براءة جذرية - إيهاب حسن .

* قدم العديد من الدراسات الأدبية حول عدد من الشعراء، والكتاب المعاصرين من بينهم: عفيفى مطر- حلمى سالم- رفعت سلام- فريد أبو سعدة- صلاح اللقانى- أحمد الحوتى.
* شارك بأبحاثه فى العديد من المؤتمرات الأدبية، من بينها، مؤتمر أدباء مصر، وعدد من المؤتمرات الإقليمية.

التصحيح اللغوى : طارق مراد

الإشراف الفنى : حسن كامل